تيرى إيجلتون

الماركسية والنقد الأدبى

ترجمة و تقديم

جابر عصفور





الطبعة الأولى : القاهرة 1985

الطبعة الثانية : الدار البيضاء 1986

تيرى إيجلتون

الماركسية
والنقد الأدبى

تقديم وترجمة :

جابر عصفور

منشورات



تعريف:

ينطوي هذا البحث على واحد من أفضل المداخل (التعليمية) الموجزة الى النقد الأدبي الماركسي، بكل ما يقوم عليه هذا النقد من أسس أيديولوجية، وما يتضمنه من تيارات معاصرة محدثة، تتجاوز الدوجماطية والنظرة الاجتماعية الساذجة التي ألفناها طويلا. وأخص ما يميز هذا البحث هو ما يطرحه من تعريف بإسهامات لم تألفها الكتابات العربية كل الألفة بعد، خصوصاً إسهامات مدرسة فرانكفورت الألمانية التي رادها ولتر بنيامين (وقد خصه المؤلف بكتاب ممتاز صدر منذ أربع سنوات على وجه التحديد)، وتيودور أدورنو، وإسهامات الاتجاه البنيوي الشكلي (الماركسي) الذي يبدأ من لوي ألتوسير، ويتواصل في كتابات بيير ماشري في فرنسا، وهي إسهامات يعد هذا البحث امتدادا لها بقدر ما هو عرض لأهم جوانبها.

وأحسب أن القارىء لن يكتمل له فهم العلاقات الفكرية التحتية التي ينطوي عليها هذا البحث ما لم ينتبه الى خصوصية الموقف الفكري للمؤلف نفسه. ولا أعني بذلك مجرد اتجاهه العام؛ فهذا أمر يدركه القارىء للوهلة الأولى، ولكن أعني الكيفية غير المباشرة، التي يعبر بها المؤلف عن موقفه الخاص - داخل البحث - من الخلاف الفكري الحاد (والواسع) بين التيار الماركسي العلمي الذي يؤكده ألتوسير على وجه الخصوص، والتيار الماركسي المثالي الهيجيلي الانساني (وكلها

تسميات تُطلق على إسهامات لوكاش ولوسيان غولدمان وهنري لوفيڤر وإرنيست فيشر وهربرت ماركيوز. . . الخ). وإذا كان التيار الأول يلوذ بماركس «الناضج» الذي فصم علاقته بالمثالية، و«صفى وعيه المضطرب منها» منذ عام 1857، ومع المخطوطات التي تنحصر تسميتها باسم «الأسس» (والتي تمثل بداية مرحلته العلميـة التي بلغت ذروتها في «رأس المال»)، فإن التيار الثاني يلوذ أصحـابـه بما يسمونه ماركس المتكامل، ولكن مع نزوع متميز إلى تأكيد أهمية كتابات «ماركس الشاب»، التي تنطوي على مزيج من النزعة المثالية والنزعة الانسانية. إن وضع هذا الخـلاف الفكـري في الاعتبـار ينير السبيل لتعرف خصوصية الموقف الفكري الذي يبرّر جنوح مؤلف هذا البحث إلى التبني المتحمس لأفكار ألتوسير وتلميذه ماشري على وجه الخصوص، في مقابل النفور الفكري الذي لم يستطع المؤلف إخفاءه ـ برغم ذكـاء المعالجة ـ عندما تعرض لأفكار لوكاتش وتلميذه لوسيان غولدمان. وبقدر ما تكشف خصوصية هذا الموقف عن العلة التحتيـة التي تبرّر الاطراح السريع ـ في ثنايا البحث ـ لأفكار إرنست فيشر عن علاقة التضاد بين الفن والايديولوجيا، فإنها تبرر الوصل الذي يقيمه المؤلف ـ في أحد هوامش البحث ـ بين روجيـه غارودي (النقيض «الانسـاني» لألتـوسـير «العلمي») ولوكاش الذي يمثل الهيجيلية الجديدة التي بلغت ذروتها عند لوسيان جولدمان. وأخيراً، فإن خصـوصية هذا الموقف تفسر التحمس الـلافت لأفكـار ولـتر بنيـامـين (ومن ثم برخت)، خصـوصاً ما يتجاوب منها مع أفكار ألتوسير وماشري، أي ما يتصـل بالسؤال عن موضـع الأدب داخل علاقات الانتاج في عصره، وما يترتب على ذلك من محاولة تأسيس نظرية علمية في «الانتاج الأدبي». والصلة غير منقطعة ـ في هذا الجانب ـ بين ما كتبه بنيامين عن «الأدب في عصر الصناعة»، وما كتبه ألتوسير عن «الفن والأديولوجيا» أو «الأجهزة الأيديولوجية للدولة» من

ناحيـة، وما بين ما كتبه بنيامين عن «المؤلف منتج»، وما كتبه ماشرى عن «نظرية الانتاج الأدبي».

ولا يصل مؤلف هذا البحث ـ والأمر كذلك ـ الى ذرى رفضه إلا في سياقين مترابطين؛ يتصل أولهما بحرصه على نفي واستئصـال النـزعـة الدوجماطية التي ورثها النقد الماركسي عن المرحلة الستالينية (أو النظرة الستالينية)؛ ويتصل ثانيهما بحرصه على تصفية النقد الماركسي من الآثار المثالية التي انسربت إليه من الفلسفـات النقـديـة أو الجـمالية السابقة (التي لم يتخلص منها ماركس نفسه إلا بعد نضجه التام، لو تابعنا حجاج ألتوسير). وعنـدمـا نصـل بين هذين السيـاقـين معاً ـ في أثناء قراءة هذا البحث ـ ندرك السبب المـزدوج الـذي دفـع المؤلف إلى رفض نظرية «الواقعية الاشتراكية»، و«نظرية الانعكاس» من ناحية، والذي دفعه الى الهجوم على أفكار ومفاهيم من قبيل «الوحدة الشاملة»، و«النمطية»، و«الانسجام» و«التلاحم»، عند لوكاش وجـولـدمـان من ناحيـة ثانية. وذلك في مقابل الحماسة لمفهوم ماشري عن «الشكل غير المركزي» (الذي هو صياغة أدبية لما انتهى إليه ألتوسير عن «الذات المزاحة عن المركز»؛ هذا المفهوم الأساسي الذي يجعل من ألتوسير بنيوياً)، أو تأكيد ما ذهب إليه برخت وبنيـامين وألتوسير وماشري على السواء من أن العمل الأدبي ناقص دائماً، لا يكتمل إنتاجه إلا في عملية استهلاكه؛ وما يتصل بذلك من تأكيد أهمية تطوير نظرية جديدة عن العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية في الأدب نفسه، ومن ثم العلاقة بين الأدب من حيث هو إنتاج ومن حيث هو إيديولوجيا.

والمؤلف ـ على كل حال ـ واحـد من أبرز دارسي النقد الأدبي، بين أبنـاء الجيـل اليسـاري الجـديد في إنجلترا، يقوم بتدريس النقد الأدبي في كلية ودهام في جامعة أكسفورد. وبرغم صغر سنه (ولد عام 1943) فإن غزارة إنتاجه لا تقل لفتا للانتباه

عن ثراء فكره. أما كتبه المتلاحقة فهي: «شكسبير والمجتمع» (1967)، و«المنافي والمغتربون» (1975)، و «أساطير القوة» (1970) و«النقــد الأدبي والأديـولـوجيـا» (1976)، و«ولـتر بنيامين؛ أو نحو نقد ثوري» (1981)، و«اغتصاب كلاريسا»، (1982)، و «النـظريـة الأدبيـة» (1983)، و«وظيفـة النقـد الأدبي» (1984). وأما هذا البحث الذي أقدّم ترجمته فقد صدر في شكل كتيب صغير (عام 1976) عن مطبعة جامعة كاليفورنيا - لوس أنجلوس بالولايات المتحدة.

ولعلي في حاجة إلى القول - في نهاية هذا التعريف - إني حرصت في الترجمة على الوضوح (التعليمي) حتى ولو اضطررت إلى تجاوز الحرفية، وحذفت الاشارات المباشرة إلى أسماء المصادر والمراجع من الهوامش؛ لأنها لا تفيد إلا القارىء الذي يعرف الانجليزية.

١ ــ تقديم :

الماركسية موضوع بالغ التعقيد ، ولا يقل ما يعرف منها باسم النقد الأدبى الماركسى تعقيدا عنها . ومن المحال ـ والأمر كذلك ـ أن نقوم فى هذا البحث الموجز بشىء أكثر من معالجة بعض القضايا الأساسية ، وطرح بعض الأسئلة الجوهرية (إيجاز هذا البحث نابع من أنه كان سلسلة من الدراسات التمهيدية الوجيزة فى الأصل) . ويكمن خطر بحث موجز كهذا البحث فى أنه قد يضجر أولئك الذين يعرفون الموضوع حقا ، أو يربك الذين ليست لديهم أية معرفة به . وأنا لا أدعى أصالة أو إحاطة شاملة فيما أقدمه ، ولكنى ـ على الأقل ـ احاول ألا أكون مضجرا أو مُلغزا . لقد حاولت أن أقدّم الموضوع بأوضح ما أستطيع ، برغم أن ذلك ليس بالأمر اليسير . وآمل ـ على كل حال ـ أن تكون الصعوبات التى ينطوى عليها هذا البحث راجعة إلى طبيعة الموضوع نفسه ، وليس إلى طريقة العرض .

إن النقد الأدبى الماركسى يحلّل الأدب على أساس من الأوضاع التاريخية التى تنتجه ؛ ولذلك يتطلب خبرة بالأوضاع التاريخية للأعمال الأدبية . ومن الواضح أن أية محاولة لتقييم ناقد ماركسى ـ وليكن لوكاش مثلا ـ تظل محاولة ناقصة ما لم نقم بدراسة العوامل التاريخية التى تشكّل نقده . ولذلك ، فإن أقوم سبيل إلى تحليل النقد الماركسى هو ما يقوم على دراسة تاريخية لهذا النقد ، منذ ماركس وإنجلز إلى الوقت الحاضر ، مع تصنيف جوانب التغير التى مرّ بها هذا النقد ، والكشف عن الأبعاد التاريخية التى أنتجته . ولما كان ذلك أمرا من المحال تحقيقه فى هذا الحيز ، فقد اخترت أربع قضايا أساسية من قضايا النقد الماركسى ، انطلقت منها إلى مناقشة مجموعة متباينة من المؤلفين . وبرغم أن هذا النهج يعنى قدرا كبيرا من الحذف والتكثيف فإنه يوحى بشىء من تماسك الموضوع واتصاله .

وأنا أتحدث عن الماركسية من حيث هى موضوع ، ولكن علينا أن نلحظ الخطر الحقيقى الذى يكمن فى الكتب التى تتحدث عن الماركسية على هذا النحو ؛ إذ إن هذه الكتب تغرى بنوع من الأكاديمية الضارة . وسرعان ما نُنظر ـ بإغراء هذه الكتب ـ إلى النقد الماركسى بوصفه منهجا يستقر هادئا بين المنهج الفرويدى والمنهج الأسطورى فى دراسة الأدب ، وعلى نحو يغدو معه النقد الماركسى منهجا مثيرا من الناحية الأكاديمية فحسب ، بل يبدو كأنه حقل موطأ يخوضه الطلاب فى هوادة . وقبل أن يحدث ذلك ، يجدر بنا أن نذكر أنفسنا بحقيقة بسيطة ، مؤداها أن الماركسية نظرية علمية ، تتناول المجتمعات الإنسانية مثلما تتناول عملية تغييرها . وما يعنيه ذلك ـ بمثال ملموس ـ هو أن النقد الماركسى لا يقص علينا قصة مسلية ، بل يقص علينا صراع البشر لتحرير أنفسهم من أنواع محددة من الاستغلال والقهر . وليس هناك شىء أكاديمى فى هذا الصراع ، حتى لو نسينا ذلك أو أغفلناه .

إن الصلة الوثيقة بين هذا الصراع وقراءة ماركسية فى أعمال أدبية من مثل « الفردوس المفقود » لميلتون ، أو «ميدل مارش» لجورج إيليوت ، صلة ليست واضحة بشكل مباشر . وإذا كان من الخطأ أن نقصر النقد الماركسى على الوثائق الأكاديمية فحسب ، فذلك يرجع إلى الدور المهم ، بل الأساسى ، الذى يلعبه هذا النقد فى تغيير المجتمعات الإنسانية . إن النقد الماركسى جزء من كيان أكبر لتحليل نظرى يهدف إلى فهم الأيديولوجيات ، أى فهم الأفكار والقيم والمشاعر التى يعيش بها البشر حياتهم الاجتماعية فى أزمان متباينة . وقد لا تتاح هذه الأفكار والقيم والمشاعر إلا فى الأدب ، كما أن فهم الأيديولوجيات يعنى فهما أكثر عمقا لكل من الماضى والحاضر على نحو يسهم فى تحررنا . من هذه الزاوية ، كتبت هذا البحث الذى أهديه إلى الطلاب الذين درّست لهم النقد الأدبى الماركسى فى جامعة أكسفورد . لقد ناقشونى فى قضايا هذا البحث نقاشا يجعل منهم مشاركين بحق فى تأليفه .

٢ ــ . الأدب والتاريخ

٢ ــ ١ ماركس وإنجلز والنقد الأدبى :

إذا كان كارل ماركس وفردريك إنجلز معروفين بكتاباتهما السياسية والاقتصادية أكثر مما هما معروفان بكتاباتهما الأدبية فإن هـذا لا يعنى عدم تقديرهما لأهمية الأدب . « إن هناك كثيرا من البشر يفكرون تفكير الثوار ، ولكنهم جامدو المشاعر » ، كما لاحظ ليون تروتسكى فى كتابه « الأدب والثورة » (١٩٢٤) . ولكن ماركس وإنجلز ليسا من هذه الفئة ؛ فمؤلفات ماركس تتخللها مفاهيم أدبية وإشارات إلى الأدب ، بل لقد كان ماركس الشاب أديبا ، نظم شعرا غنائيا وقسما من مسرحية شعرية ، كما حاول تأليف رواية فكاهية لم يتمها ، تأثر فيها تأثرا لافتا بخطى لورنس شتيرن . ولقد كتب مخطوطا ضخما لم ينشر عن الفن والدين ، وخطط لمجلة فى نقد المسرح ، ودراسة مسهبة عن بلزاك ، وبحثا عن علم الجمال . لقد كان الفن والأدب بعض الهواء الذى يتنفسه ماركس بوصفه مثقفا ألمانيا نهما فى اطلاعه على التراث الكلاسيكى العظيم لمجتمعه . أما معرفته بالأدب فكانت مذهلة فى مداها الذى يمتد من سوفكليس إلى الرواية الأسبانية ، ومن لوكريتس إلى نتاج القصة الإنجليزية . ولقد خصّصت حلقة العمال الألمان التى أسسها فى بروكسل أمسية أسبوعية لمناقشة الفنون . وكان ماركس نفسه مشاهدا لا ينقطع عن الذهاب إلى المسرح ، ومنشدا للشعر ، وقارئا نهما لأى نتاج أدبى يصادفه ، ابتداءً من العصر الأوغسطى ، إلى القصائد القصصية عن الصناعة . ولقد وصف عمله فى خطاب أرسله إلى إنجلز بأن هذا العمل يشكّل « وحدة فنية » . أما فى مسألة الأسلوب فقد كان مدققا مرهف الحساسية فيما يتصل بأسلوبه أو أسلوب غيره . ولقد كانت كتاباته الأولى فى الصحافة دفاعا عن حرية التعبير الفنى . يضاف إلى ذلك ، ما يمكن أن نكتشفه من أثر للمفاهيم الجمالية فى المقولات الحاسمة فى فكره الاقتصادى فى مرحلة نضجه .

ومع ذلك فلقد كان أمام ماركس وإنجلز مهام أخرى غير صياغة نظرية جمالية كاملة . إن تعليقاتهما على الفن والأدب متناثرة وجزئية ؛ وهى أقرب إلى اللمحات الخاطفة منها إلى المواقف النظرية المتكاملة . ولا ينطوى النقد الماركسى على مجرد إعادة القضايا التى طرحها مؤسسا الماركسية ؛ إنه ـ وإن انطلق منها ـ يقوم بما هو أكثر من ذلك . كما أن هذا النقد لا ينحصر فيما أصبح معروفا فى الغرب باسم « علم اجتماع الأدب » . إن هذا العلم يهتم أساسا بما يمكن أن نسميه « أدوات الإنتاج الأدبى » ، أى عمليات التوزيع والتبادل فى مجتمع بعينه ، من قبيل كيفية نشر الكتب ، والتكوين الاجتماعى لمؤلفيها وقرائها ، ومستويات التعليم ، والعوامل الاجتماعية التى تحدد الذوق . ويتناول علم اجتماع الأدب ـ أيضا ـ النصوص الأدبية ، من منظور ما تحتويه هذه النصوص من موضوعات تهم المؤرخ الاجتماعى . وهناك بعض الأعمال الممتازة فى هذا المجال ، ولكنها تشكل جانبا واحداً فحسب من جوانب النقد الماركسى . على أن علم اجتماع الأدب بذاته ليس خاصا بالماركسية أو النقد الأدبى . إنه نسخة مهذبة مدجّنة من النقد الماركسى ، فى الغالب ، تتواءم مع الاستهلاك الغربى .

وليس النقد الماركسى مجرد علم اجتماع للأدب ، يهتم بكيفية نشر الروايات ، أو ما قد يرد فيها من إشارة إلى الطبقة العاملة . إن غاية هذا النقد « أن يشرح »[1] العمل الأدبى على أكمل وجه . وهذا يعنى الانتباه المرهف إلى أشكال العمل الأدبى وأساليبه ومعانيه . كما يهدف هذا النقد إلى فهم هذه الأشكال والأساليب والمعانى من حيث هى نتاج تاريخ محدد . لقد لاحظ الرسام هنرى ماتيس ذات مرة أن كل فن يحمل بصمة حقبته التاريخية . والفن العظيم هو ذلك الذى تتميز فيه هذه البصمة بأعمق ما يمكن . ولكن أغلب طلاب الأدب يتعلمون شيئا مختلفا . إنهم يتعلمون أن الفن العظيم هو ذلك الذى يتجاوز أوضاعه التاريخية بطريقة سرمدية . ولدى النقد الماركسى الكثير مما يقال فى هذا الموضوع . ولكن التحليل « التاريخى » للأدب لم يبدأ بالطبع مع ماركس ؛ فقد حاول كثير من المفكرين السابقين عليه تفسير الأعمال الأدبية فى ضوء التاريخ الذى أنتجها . وكان لواحد منهم ـ

وهو الفيلسوف المثالى الألمانى ج . و . ف . هيجل ـ أعمق الأثر فى فكر ماركس الجمانى . ولكن أصالة النقد الماركسى لا تكمن فى منهجه التاريخى لدراسة الأدب فحسب ، بل فى فهمه الثورى للتاريخ نفسه .

٢ ـ ٢

توجد جذور هذا الفهم الثورى للتاريخ فى فقرة شهيرة من كتاب « الأيديولوجيا الألمانية » (١٨٤٥ ـ ١٨٤٦) حيث يقول ماركس وإنجلز :

« إن إنتاج الأفكار والمفاهيم والوعى يتداخل تداخلا مباشرا مع العلاقات المادية للإنسان ؛ أى مع لغة الحياة الفعلية ، ولذلك يبدو إدراك البشر وتفكيرهم وتعاملهم الروحى بمثابة أثر مباشر لسلوكهم المادى . . ونحن لا نبدأ مما يقوله البشر أو يتخيلونه أو يدركونه ، ولا من البشر كما يصفهم البعض أو يفكر فيهم أو يتخيلهم أو يدركهم ، لكى ننتهى إلى إنسان متعين . بل نبدأ ـ بالأحرى ـ من الإنسان فى نشاطه الفعلى . . . إذ ليس الوعى هو الذى يحدد الحياة بل الحياة هى التى تحدد الوعى »

ويمكن أن نجد تقريرا أكمل لمعنى الفقرة السابقة فى مقدمة كتاب « إسهام فى نقد الاقتصاد السياسى » (١٨٥٩) ، حيث يقول ماركس :

« إن البشر ـ خلال الإنتاج المادى لحياتهم ـ يدخلون فى علاقات محددة لابد منها ، مستقلة عن إرادتهم ، هى علاقات الإنتاج التى تتوافق مع مرحلة محددة من تطور قوى إنتاجهم المادية . ويؤسس مجموع هذه العلاقات البنية الاقتصادية للمجتمع ، أى الأساس الحقيقى الذى تقوم عليه البنية الفوقية السياسية والتشريعية ، والذى تتوافق معه أشكال محددة من الوعى الاجتماعى . إن نمط إنتاج الحياة المادية يحدد

عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام ؛ فليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم ، بل إن وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم » .

بعبارة أخرى ، فإن العلاقات الاجتماعية بين البشر لا تنفصل عن الطريقة التى ينتجون بها فى حياتهم المادية . إن « قوى إنتاج » معينة ـ ولتكن نظام العمل فى العصور الوسطى مثلا ـ تستلزم علاقات اجتماعية بعينها بين الأقنان والسيد الإقطاعى ، هى تلك العلاقات التى نطلق عليها اسم الإقطاع . وفى مرحلة لاحقة ، يُحدث تطورُ الأنماط الجديدة من التنظيم الإنتاجى وضعا متغيرا من العلاقات الاجتماعية ، تنشأ هذه المرة بين طبقة الرأسماليين الذين يملكون أدوات الإنتاج وطبقة البروليتاريا التى يجنى الرأسمالىُّ ربحه من بيعه قوة عملها . وتشكل قوى الإنتاج وعلاقاته ـ معا ـ ما يسميه ماركس « البنية الاقتصادية للمجتمع » ، أو ما يسميه الفكر الماركسى عموما « الأساس » الاقتصادى أو « البنية التحتية » . ومن هذا الأساس الاقتصادى تنشأ فى كل مرحلة « بنية فوقية » ، أو أشكال محددة من القانون والسياسة ، ونوع محدد من الدولة ، وظيفتها الأساسية هى إضفاء الشرعية على سلطة الطبقة الاجتماعية التى تملك أدوات الإنتاج الاقتصادى . ولكن البنية الفوقية تحتوى أكثر من ذلك . إنها تتكون من أشكال محددة من الوعى الاجتماعى (سياسية ، ودينية ، وأخلاقية وجمالية . . الخ) هى ما تسميها الماركسية باسم الأيديولوجيا . ووظيفة الأيديولوجيا هى إضفاء الشرعية على سلطة الطبقة الحاكمة فى المجتمع ؛ فالأفكار السائدة فى المجتمع هى أفكار الطبقة التى تحكم هذا المجتمع ـ فى التحليل النهائى .

والفن ـ فيما تراه الماركسية ـ جزء من « البنية الفوقية » للمجتمع . إنه (بتكييف نقوم به فيما بعد) جزء من أيديولوجيا المجتمع ، أو عنصر من تلك البنية المعقّدة من الإدراك الاجتماعى ، التى تبرر الموقف الذى تسيطر فيه طبقة اجتماعية على غيرها . ولذلك فإن فهم

الأدب يعنى فهم العملية الاجتماعية التى تشمله . وكما يقرر جورجى بليخانوف فإن « العقلية الاجتماعية لعصر من العصور مشروطة بالعلاقات الاجتماعية لهذا العصر . وأوضح ما يكون ذلك فى تاريخ الأدب والفن » . ومعنى ذلك أن الأعمال الأدبية ليست إلهاما غامضا ، أو أعمالا قابلة لتفسير بسيط يعتمد على سيكولوجية مؤلفيها . إنها أشكال للإدراك ، وطرائق خاصة فى رؤية العالم . ومادامت كذلك فهى تنطوى على علاقة وثيقة بالطريقة السائدة فى رؤية العالم ، أى بالعقلية الاجتماعية ، أو أيديولوجيا العصر . وهذه الأيديولوجيا - بدورها - نتاج لعلاقات اجتماعية ملموسة ، تقوم بين البشر فى زمان ومكان محددين . إنها الطريقة التى يعيش بها البشر علاقاتهم الطبقية ويبررونها ويحافظون على بقائها . يضاف إلى ذلك ، أن البشر ليسوا أحرارا فى اختيار علاقاتهم الاجتماعية ، بل تدفعهم إليها ضرورة مادية ، ترتبط بطبيعة التطور فى نمط إنتاجهم الاقتصادى ومرحلته على السواء .

ولذلك فإن فهم أعمال أدبية من مثل « الملك لير » لشكسبير ، وملحمة « الدنسياد » The Dunciad لبوب ، و « يوليسيز » لجويس ، إنما هو أمر ينطوى على ما هو أكثر من تفسير الجوانب الرمزية لهذه الأعمال ، ودراسة تاريخها الأدبى ، وإضافة حواش عن الحقائق الاجتماعية التى تحتويها هذه الأعمال . إن علينا - أولا - فهم العلاقات المعقّدة غير المباشرة بين هذه الأعمال والعوالم الأيديولوجية التى تعيش فيها ؛ أعنى العلاقات التى لا تظهر فى الموضوعات (التيمات) والمطامح فحسب ، بل فى الأسلوب والإيقاع والصورة والنوع الأدبى والشكل (كما سنرى فيما بعد) . ولكننا لن نفهم الأيديولوجيا ما لم ندرك الجانب الذى تلعبه فى المجتمع كله ، أى ما لم ندرك أنها تتكون من بنية إدراك محدد نسبى وتاريخى ؛ إدراك يدعم سلطة طبقة اجتماعية بعينها . وليست هذه مهمة سهلة ؛ إذ إن الأيديولوجيا ليست مجرد انعكاس بسيط لأفكار الطبقة الحاكمة ، بل هى ظاهرة معقّدة دوما ، تتداخل فيها نظرات متصارعة متناقضة عن العالم . ولكن علينا - لكى نفهم الأيديولوجيا - أن نقوم بتحليل العلاقات

المحددة بين الطبقات المختلفة فى المجتمع ، بكل ما يتضمنه ذلك من إدراك موقع هذه الطبقات فى علاقاتها بنمط الإنتاج .

وقد يبدو هذا كله مهولا فى عينى دارس الأدب الذى يظن أن المطلوب منه هو مجرد مناقشة الحبكة والتشخيص . وقد يبدو ذلك بمثابة خلط بين النقد الأدبى ومجالات أخرى ، كالسياسة والاقتصاد ، يجب أن تنفصل عن النقد الأدبى . ولكن هذا كله أساس لا غنى عنه لشرح أى عمل أدبى شرحا كاملا . خذ ــ على سبيل المثال ــ ذلك المشهد العظيم «خليج بلا سيدو» من رواية جوزيف كونراد «نوسترومو» . إن تقويم الأثر الفنى الرائع لهذا الجزء ، عندما يتوحد ديكوود ونوسترومو فى ظلمة مطبقة داخل صندل مائى يغوص بطيئا فى المياه ، يستلزم منا أن ندرك العلاقة العميقة التى تصل هذا المشهد بالرؤ ية التخيلية للرواية كلها . إن التشاؤم الجذرى لهذه الرؤ ية (ولكى ندركه كاملا لابد لنا من ربط رواية نوسترومو ببقية قصص كونراد) لا يمكن أن يُعلَّل على أساس من العوامل النفسية فى شخصية كونراد فحسب ؛ فعلم النفس الفردى نتاج اجتماعى فى آخر المطاف . إن الرؤ ية المتشائمة فى عالم كونراد هى ــ بالأحرى ــ تحول فريد يتم فى عالم الفن للتشاؤم الأيديولوجى لعصره ؛ أعنى هذا الإحساس بالتاريخ بوصفه دورات لا طائل وراءها ، وبالأفراد بوصفهم كائنات متوحدة مستغلقة ، وبالقيم الإنسانية بما هى قيم نسبية لا منطق لها أو مغزى . وذلك إحساس يميز الأزمة العنيفة فى أيديولوجيا الطبقة البرجوازية الغربية التى تحالف معها كونراد . ولقد كانت هناك أسباب وجيهة لهذه الأزمة الأيديولوجية فى تاريخ الاستعمار الإمبريالى خلال هذه الحقبة . ولكن كونراد ــ بالطبع ــ لم يعكس هذا التاريخ فى قصته بشكل غفل خالص . إن كل كاتب له موضعه الفردى داخل المجتمع الذى يعيش فيه ، على نحو يستجيب معه إلى التاريخ الخاص من خلال موقف خاص به ، ويدرك مغزى التاريخ من خلال لغته الخاصة به من حيث هو فنان . وليس من العسير أن نرى كيف أن موقف كونراد الذاتى (من حيث هو بولندى ، أرستقراطى ، منفى ، يلتزم التزاما عميقا

بالرجعية الإنجليزية) يكثّف لديه إحساسا بأزمة أيديولوجية تعانيها البرجوازية الإنجليزية .

ومن الممكن أن نرى ـ من هذه الزاوية ـ سبب الروعة الفنية لهذا المشهد فى خليج بلاسيدو ؛ فالإتقان فى الكتابة ليس مسألة «أسلوب» فحسب ؛ إنه مرتبط بقدرة «المنظور» الأيديولوجى للكاتب على النفاذ إلى حقائق تجربة البشر فى موقف بعينه ، وذلك ما يفعله مشهد خليج بلاسيدو بالقطع . ولم يصل المشهد إلى هذا المستوى من الإتقان لأن المؤلف يمتلك ، مصادفة ، أسلوبانثريا ممتازا ، بل لأن الموقف التاريخى للمؤلف أتاح له من نفاذ البصيرة ما وصل به إلى إدراك أعمق . قد يكون هذا الإدراك «تقدميا» أو «رجعيا» بالمصطلح السياسى (ومن المؤكد أن كونراد رجعى) ولكن ليست هذه هى القضية ، فأغلب الكتاب العظام المتفق عليهم فى القرن العشرين ؛ مثل وليم بطلرييتس ، وت . س . إليوت ، وإزرا باوند ، ود. هـ . لورنس ، رجعيون سياسيا ، بل تعاملوا مع الفاشية . وبدل أن يعتذر النقد الماركسى عن هذه الحقيقة فإنه يفسرها ، فيرى أن الرجعية الراديكالية ـ فى غياب فن ثورى أصيل ـ هى المؤهلة وحدها لأن تنتج أكثر أنواع الأدب أهمية ؛ لأنها تعادى ـ كالماركسية ـ القيم الآفلة فى المجتمع البرجوازى الليبرالى .

٢ - ٣ الأدب والبنية الفوقية :

ومن الخطأ تصور النقد الماركسى كما لو كان يتحرك حركة آلية من «النص» إلى «الأيديولوجيا» إلى «العلاقات الاجتماعية»، ومنها إلى «قوى الإنتاج» . إنه يهتم ـ بالأحرى ـ بوحدة هذه المستويات الاجتماعية ؛ فالأدب جانب من البنية الفوقية ، ولكنه ليس مجرد انعكاس سلبى للأساس الاقتصادى . ولقد أوضح إنجلز هذه االنقطة فى خطابه إلى جوزيف بلوك عام ١٨٨٠ ، حيث يقول :

«طبقا للمفهوم المادى للتاريخ ، فإن العامل الحاسم آخر الأمر فى التاريخ هو الإنتاج وإعادة

الإنتاج فى الحياة الحقيقية . ولم أقرر أنا أو ماركس شيئا سوى ذلك . ولذلك ، إذا شوّه البعض ما قلناه زاعما أن العامل الاقتصادى هو العامل الوحيد الحاسم ، فإنه يحوّل ما قلناه إلى عبارة بلا معنى ، مجرّدة وغير معقولة . إن الموقف الاقتصادى هو الأساس ، ولكن العناصر المختلفة للبنية الفوقية ــ أى الأشكال السياسية لصراع الطبقات ونتائجه ، والدساتير التى تضعها الطبقة المنتصرة بعد نجاحها فى معركة ، إلى آخر كل أشكال القانون ، بل كل انعكاسات جوانب الصراع الفعليةفى عقول من يخوضونه : نظريات التشريع والفلسفة والأفكار الدينية ، وتحولها بعد ذلك إلى دوجما ــ كل ذلك يمارس تأثيره فى مجرى الصراع التاريخى ، بل يصبح العامل الحاسم فى تحديد شكل هذا الصراع فى كثير من الحالات ».

وما يريده إنجلز ــ فى هذا المقام ــ هو نفى أى علاقة آلية بين «الأساس» و«البنية الفوقية» ، ليؤكد أن عناصر البنية الفوقية تعود ــ دوما ــ لتؤثر فى الأساس الاقتصادى . وقد تنكر النظرية المادية للتاريخ أن الفن بذاته يمكن أن يغيّر مجرى التاريخ ، ولكنها تلح على أنه يمكن أن يكون عنصرا فعالا فى هذا التغيير . ومن المؤكد أن ماركس ــ عندما وصل إلى تأمل العلاقة بين الأساس والبنية الفوقية ــ اختار الفن بوصفه مثالا على تعقد هذه العلاقة وعدم مباشرتها ، فقال :

«من المعروف أن الفنون فى بعض عصور ازدهارها لا تواكب التطور العام للمجتمع ، ومن ثم لا ترتبط ارتباطا مباشرا بالأساس المادى ، أى بهيكل تنظيمه . وذلك واضح عندما نقارن بين الإغريق والمحدثين أو شكسبير على سبيل المثال ؛ بل من

المعروف أن أشكالا معينة من الفن ، كالملحمة مثلا ، لا يمكن إنتاجها الآن فى شكلها الكلاسيكى الذى كانت عليه قديما ؛ فمنذ اللحظة التى تظهر فيها الفنون من حيث هى فنون فإن أشكالا معينة لا تكون ممكنة إلا فى مرحلة باكرة من مراحل التطور الفنى . وإذا كان هذا هو حال العلاقة بين أنواع فنية مختلفة داخل مجال الفن فلن يدهشنا أن يصدق الأمر نفسه على علاقة المجال الفنى كله بالتطور العام للمجتمع . إن الصعوبة تكمن فحسب فى الصياغة العامة لهذه التناقضات ، لكنها تغدو واضحة حقا لوحددنا نوعيتها» .

إن ماركس مهتم ــ هنا ــ بما يسميه «العلاقة غير المتكافئة بين تطور الإنتاج المادى . . والإنتاج الفنى» ، على نحو يؤكد أن أعظم الإنجازات الفنية لا يعتمد ــ بالضرورة ــ على التطور الأرقى لقوى الإنتاج . ومثال الإغريق الذين أنتجوا فنا عظيما فى مجتمع غير متقدم من الناحية الاقتصادية مثال واضح على هذه العلاقة غير المتكافئة . ولكن إذا كانت بعض أشكال الفن الأساسية ، كالملحمة ، لا تكون ممكنة إلا فى مجتمع غير متقدم ، فلماذا -إذن- نظل نستجيب إلى هذه الأشكال ، برغم تباعدنا التاريخى عنها ؟

«ولا تكمن صعوبة الإجابة فى فهم الكيفية التى ارتبط بها الفن والملحمة عند الإغريق ببعض أشكال التطور الاجتماعى ، بل تكمن الصعوبة فى أن الفن والملحمة الإغريقية لا يزال كلاهما يقدم إلينا متعة فنية ، ويمثلان من بعض الوجوه معيارا ونموذجا لا يضاهى» .

ولقد أثارت الإجابة التى قدّمها ماركس (لتعليل استمرار الفن الإغريقى فى تقديم متعة فنية) جدلا كبيرا ، بل لقد هوّن من شأن هذه

الإجابة معلقون غير متعاطفين فى العالم كله ، على أساس أنها ليست إجابة بل محض سخف وهراء . يقول ماركس :

« إن الإنسان لا يمكن أن يعود ثانية إلى طفولته ، وإن هو عاد إليها كان ذلك بطريقة خرقاء . ولكن ألا يجد الإنسان بهجة فى سذاجة الأطفال ؟ أو ليس يكدح ليعيد إنتاج واقعها فى مرحلة أعلى ؟ أو ليست الصفة الحقة لكل حقبة تنبعث حية فى طبيعة أطفالها ؟ فلماذا ــ إذن ــ لا تمارس فينا الطفولة التاريخية للإنسانية ــ وهى أجمل حقب تاريخها ــ سحرها الأبدى بوصفها مرحلة لا يمكن أن تعود ؟ وهناك أطفال مشاكسون وأطفال حكماء . وكثير من الشعوب القديمة ينتمى إلى هؤلاء أو أولاء . أما الإغريق فكانوا أطفالا عاديين . ولذلك فإن السحر الذى نجده فى فنهم لا يتناقض مع المرحلة الاجتماعية المتخلفة التى نما فيها هذا الفن ، بل أحرى به أن يكون نتيجة لها ، كما أنه موصول وصلا لا ينفصم بحقيقة أن الأوضاع الاجتماعية الساذجة التى نشأ فيها ، بل التى لا ينشأ إلا فيها ، لا يمكن أن تعود» .

وإذن ، فحبنا لفن الإغريق حنين مؤقت إلى الطفولة ؛ «ذلك تبرير ينطوى على نوع من العاطفية الهشّة التى لا علاقة لها بالمادية . ولذلك انقضّ النقاد المعادون على النص فى فرح غامر . ولكن النص لا يمكن أن يُعالج على هذا النحو الخشن إلا إذا انتزع من سياقه الذى ينتمى إليه ، وهو مسودة مخطوطات ١٨٥٧ ، المعروفة باسم «الأسس» Grundrisse . وإذا عدنا إلى هذا السياق وجدنا المعنى واضحا على الفور . إن ماركس يوضح لنا أن الإغريق كانوا قادرين على إنتاج فن عظيم بسبب الوضع غير المتقدم لمجتمعهم وليس على الرغم منه ؛ ففى المجتمعات القديمة التى لم تمرّ بعد بتجزئة «تقسيم العمل» المعروفة

فى الرأسمالية ، بما فيها من سيادة «الكم» على «الكيف» ، والتى نتجت عن إنتاج السلع والتقدم المستمر المحموم لقوى الإنتاج ــ فى هذه المجتمعات القديمة يمكن أن يتحقق معيار معين ، أو تآلف بين الإنسان والطبيعة ؛ وهو تآلف يعتمد كل الاعتماد على الطبيعة المحدودة لمجتمع الإغريق . إن عالم الإغريق شبه الطفل عالم جذاب لأنه يزدهر داخل حدود ومعايير ، ينتهكها المجتمع البرجوازى انتهاكا وحشيا ، فى سعيه الذى لا ينقطع وراء الإنتاج والاستهلاك . ولابد أن ينحطم المجتمع المحدود للإغريق ، من الناحية التاريخية ، عندما يعجز عن استيعاب قوى الإنتاج . ولكن عندما يتحدث ماركس عن كدح الإنسان «ليعيد إنتاج واقعه فى مرحلة أعلى» فإنه يتحدث حديثا واضحا عن مجتمع المستقبل الشيوعى حيث تتوافر مصادر غير محدودة لخدمة إنسان لا يتوقف تقدمه عند حد .

ولكن يترتب على صياغات ماركس فى «الأسس» سؤالان ، يتصل أولهما بالعلاقة بين الأساس والبنية الفوقية ، ويتصل ثانيهما بعلاقتنا بفن الماضى . لنبدأ بالسؤال الثانى أولا : إذ كيف يحدث أننا نحن المحدثين لا نزال نجد متعة جمالية فى المنتجات الثقافية للماضى الذى يختلف اختلافا كبيرا عن مجتمعاتنا الحاضرة ؟ والإجابة التى يقدمها ماركس لا تختلف عن إجابة السؤال : كيف لا نزال نحن المحدثين نستجيب لمآثر سبارتاكوس مثلا ؟ إننا نستجيب إلى سبارتاكوس أو نحت الإغريق لأن تاريخنا الخاص يصل ما بيننا وبين هذه المجتمعات القديمة ، فنحن نجد فيها طورا غير متقدم من أطوار القوى التى تتحكم فينا . يضاف إلى ذلك ، أننا نجد فى هذه المجتمعات صورة غير متطورة «لمعيار» بين الإنسان والطبيعة ، يحطمه المجتمع الرأسمالى بالضرورة ، فى حين يمكن للمجتمع الاشتراكى أن يعيد إنتاجه على مستوى أعلى لا يضاهى . بكلمات أخرى ، علينا أن نفكر فى «التاريخ» على أنه شىء أوسع من تاريخنا المعاصر . إن سؤالنا عن الكيفية التى يرتبط بها شارلز ديكنز بالتاريخ ليس مجرد سؤال عن الكيفية التى تربطه بإنجلترا فى العصر الفيكتورى فحسب ؛ لأن هذا العصر نفسه كان نتاجا لتاريخ طويل يتضمن رجالا من أمثال شكسبير

وميلتون . وإنها لنظرة ضيقة غريبة تلك التى تحدّد التاريخ على أنه «اللحظة المعاصرة» فحسب ، محيلة ما سوى ذلك إلى شيء «كونى» .

ويوحى إلينا برخت بإحدى الإجابات عن مشكلة الماضى والحاضر عندما يقول :

إننا نحتاج إلى أن نطور الحس التاريخى ونحوّله . . . إلى متعة حسية حقيقية ؛ إذ عندما تعرض مسارحنا مسرحيات عن عصور أخرى فإنها تميل إلى إزالة ما بيننا وبين تلك العصور من تباعد ، فتملأ الفجوة وتعلّق على الاختلاف . ولكن ما الذى يحدث بعد استمتاعنا بالمقارنات والبعد والخلاف ؟ أليس هو استمتاعنا بما هو خاص بنا وقريب جدا إلى نفوسنا فى الوقت نفسه ؟» .

أما المشكلة الأخرى التى تطرحها «الأسس» فهى العلاقة بين الأساس والبنية الفوقية . وماركس واضح فى أن هذين الجانبين من المجتمع لا يشكلان علاقة متماثلة ، يتراقص فيها الأساس والبنية الفوقية فى سيمترية بطيئة يدا فى يد عبر التاريخ . إن كل عنصر من عناصر البنية الفوقية ــ الفن والقانون والسياسة والدين ــ له إيقاعه الخاص فى التقدم ، كما أن التطور الداخلى الخاص بكل عنصر لا يمكن اختزاله فى مجرد التعبير عن الصراع الطبقى أو الحالة الاقتصادية . « إن للفن درجة عالية من الاستقلال» ، فيما يقول تروتسكى ، كما أنه لا يرتبط ارتباطا بسيطا بنمط الإنتاج . ومع ذلك تزعم الماركسية أن الفن ــ فى التحليل النهائى ــ مشروط بنمط الإنتاج . فكيف يمكن أن نفسر هذا التعارض الظاهر ؟

لنأخذ مثالا أدبيا ملموسا . وهناك مثال «ماركسى فج» فيما قيل من أن قصيدة «الأرض الخراب ، لإليوت ، قد تحددت تحددا مباشرا بفعل العوامل الأيديولوجية والاقتصادية ، اى بفعل الخواء الروحى والإنهاك الأيديولوجى للبرجوازية اللذين نبعا من أزمة الاستعمار الإمبريالى ، التى عرفت باسم الحرب العالمية الأولى » . وذلك نهج يعنى شرح القصيدة بوصفها انعكاسا مباشرا لهذه الأوضاع . ولكن

مثل هذا النهج يخفق فى أن يدخل فى الاعتبار السلسلة الكاملة من «المستويات» التى «تتوسط» بين النص نفسه والاقتصاد الرأسمالى ؛ إذ إنه نهج أو مدخل لا يقول شيئا ـ مثلا ـ عن الموقف الاجتماعى لإليوت نفسه ـ كاتب يحيا علاقة ملتبسة بالمجتمع الإنجليزى ، من حيث هو أرستقراطى أمريكى مغترب ، أصبح كاتب المدينة المبجل ، ومع ذلك يتحد اتحادا عميقا بالتقاليد الرجعية وليس بعناصر البرجوازية التجارية فى الأيديولوجيا الإنجليزية . كما أن هذا النهج لا يقول لنا شيئا عن أشكال الأيديولوجيا العامة ـ لا شىء عن بنيتها ومحتواها ، وتعقدها الداخلى ، وكيف يتخلق هذا كله بواسطة العلاقات الطبقية البالغة التعقيد للمجتمع الإنجليزى فى ذلك الوقت ، ولا يقول هذا النهج شيئا ـ بالمثل ـ عن الشكل واللغة فى «الأرض الخراب» ؛ أعنى بذلك السبب الذى جعل من إليوت ـ برغم رجعيته السياسية المتطرفة ـ شاعرا طليعيا يختار بعض التقنيات التجريبية «التقدمية» المتاحة له فى تاريخ الأشكال الأدبية . وكما لا يقول هذا النهج شيئا عن الأساس الأيديولوجى الذى اختار به إليوت هذه التقنيات ، لا نتعلم من هذا النهج شيئا عن الأوضاع الاجتماعية التى أدّت فى ذلك الوقت إلى ازدهار بعض أشكال من «نزعة روحانية» (جانبها الأول مسيحى ، وجانبها الثانى بوذى) انجذبت إليها القصيدة . ولا نتعلم شيئا عن الدور الذى لعبه نوع معين من الأنثروبولوجيا (يمثله جيمس فريزر) والفلسفة البرجوازية (مثالية ف . هـ . برادلى) استخدمته القصيدة فى الصياغة الأيديولوجية للحقبة . ونظل جاهلين بوضع إليوت الاجتماعى من حيث هو فنان ، ومن حيث هو واحد من صفوة هائلة المعرفة ، واعية بذاتها ، تجريبية ، ذات طرز معينة من النشر متاحة لها (المطبعة الصغيرة والمجلات المحدودة) ، بل لا نتعلم شيئا عن نوع المتلقى الذى تلمح إليه القصيدة وتأثير ذلك على أساليبها وصورها البلاغية ، ونظل جاهلين بالعلاقة بين القصيدة والنظرية الجمالية المرتبطة بها ، ومن ثم بالدور الذى تلعبه النظرية الجمالية فى أيديولوجيات ذلك الوقت ، وكيف شكلت القصيدة نفسها .

إن أى فهم كامل لقصيدة «الأرض الخراب» يحتاج إلى أن يدخل فى الاعتبار هذه العوامل (وغيرها) ؛ فالأمر ليس اختزال القصيدة إلى حالة من حالات الرأسمالية المعاصرة ، وليس تقديم تعقيدات منمقة عن الرأسمالية ، بل الأمر على الضد من ذلك ؛ فإن كل العناصر التى أحصيتها (وضع المؤلف الطبقى ؛ الأشكال الأيديولوجية وعلاقتها بالأشكال الأدبية ؛ النزعة الروحانية ، والفلسفة ، تقنيات الإنتاج الأدبى ، النظرية الجمالية) كلها وثيق الصلة بنموذج الأساس/البنية الفوقية . وما يبحث عنه الناقد الماركسى هو التواشج الفريد لهذه العناصر التى نعرفها باسم «الأرض الخراب»[٢] . ولا يمكن أن يندمج أى واحد من هذه العناصر فى غيره اندماجا تاما ، إذ إن كل عنصر له استقلاله النسبى . ومن الممكن ــ قطعا ــ شرح «الأرض الخراب» بوصفها قصيدة تنبع من أزمة الأيديولوجيا البرجوازية ، ولكن القصيدة لا تنطوى على صلة مباشرة بهذه الأزمة أو بالأوضاع السياسية التى أنتجتها . (إنها لا تطرح نفسها من حيث هى قصيدة بوصفها نتاجا لأزمة أيديولوجية خاصة ؛ فلو فعلت ذلك لم تعد قصيدة بأى حال ؛ فما تحتاج إليه القصيدة هو أن تترجم هذه الأزمة إلى صور «شاملة» ، وذلك لتدرك الأزمة نفسها بوصفها جانبا من وضع إنسانى ثابت ، يشترك فى معاناته المصريون القدماء والإنسان الحديث على السواء) . وإذن فعلاقة «الأرض الخراب» بالتاريخ الفعلى لزمنها هى علاقة توسط رفيع ، وهى فى ذلك تشبه كل أعمال الفن .

٢ - ٤ الأدب والأيديولوجيا .

لقد لاحظ فردريك إنجلز ــ فى دراسته عن «لودفيج فويرباخ ونهاية لفلسفة الألمانية الكلاسيكية» (١٨٨٨) ــ أن الفن أكثر غنى وصعوبة من النظرية السياسية والاقتصادية ؛ لأنه أقل منها أيديولوجية . ومن المهم أن ندرك ــ فى هذا السياق ــ المعنى المحدد للأيديولوجيا فى الماركسية ؛ إذ ليست الأيديولوجيا مجرد جماع من التعاليم النظرية فى المقام الأول . إنها تشير إلى الطريقة التى يعيش بها البشر أدوارهم فى المجتمع الطبقى ، أى تشير إلى القيم والأفكار والصور التى تقيّدهم

بوظائفهم الاجتماعية ، فتمنعهم من المعرفة الصحيحة بالمجتمع فى مجموعه . وبهذا المعنى فإن قصيدة «الأرض الخراب» قصيدة أيديولوجية ، من حيث إنها تُظهر فهم إنسان لتجربته بطرائق تحجب فهمه الصحيح لمجتمعه ؛ فهى طرائق زائفة . والفن كله ينبع من تصور أيديولوجى عن العالم ، بل لا يمكن أن يوجد عمل فنى يخلو تماما من مضمون أيديولوجى ، فيما يقول بليخانوف . ولكن ملاحظة إنجلز توحى بأن العلاقة بين الفن والأيديولوجيا أكثر تعقيدا من علاقة القانون والنظرية السياسية التى تجسد اهتمامات الطبقة الحاكمة أو مصالحها على نحو صريح . وإذن ، فما علاقة الفن بالأيديولوجيا ؟

ليست الإجابة عن هذا السؤال سهلة . إن وضعين متعارضين تماما ممكنان فى هذا السياق . أما الوضع الأول فيرى ممثلوه أن الأدب أيديولوجيا فى شكل فنى معيّن ؛ أى أن الأعمال الأدبية ليست سوى تعبير عن أيديولوجيات عصرها ؛ فهى ـ بهذا الفهم ـ أسيرة «وعى زائف» ، غير قادر على تجاوز ما هو عليه ليصل إلى الحقيقة . وذلك وضع يميز أكثر «النقد الفجّ» فى الماركسية ؛ أعنى ذلك النقد الذى يميل إلى النظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها انعكاسا لأيديولوجيات سائدة . وهو وضع أعجز (بحكم ما هو عليه) من أن يشرح السبب الذى يجعل أغلب الأدب يتحدى بحق الفرضيات الأيديولوجية فى زمانه . أما الوضع المناقض فهو ذلك الذى يلح ممثلوه على أن الأدب يتحدى الأيديولوجيا التى يواجهها ، جاعلين من هذا التحدى جانبا من تعريف الأدب نفسه . وكما يذهب إرنست فيشر فى كتابه المهم «الفن ضد الأيديولوجيا» (١٩٦٩) ، فإن الفن الأصيل يتجاوز دائما الحدود الأيديولوجية لزمنه ، مقدما إلينا إدراكا عميقا للعلاقات التى تحجبها الأيديولوجيا عن النظر .

ويبدو لى أن كلا هذين الوضعين بالغ التبسيط . وهناك توصيف أكثر دقة للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا (ولكنه لم يتكامل بعد) يطرحه المفكر الماركسى الفرنسى لوى ألتوسير ، الذى يذهب إلى أن الفن لا يمكن أن يتحول إلى أيديولوجيا . إن له ـ بالأحرى ـ علاقة خاصة بها ؛ فالأيديولوجيا تشير إلى الطرائق التخيلية التى يعايشْ بها

البشر عالمهم الفعلى الذى هو من نوع التجربة التى يتيحها لنا الأدب ، أعنى التجربة التى قد نعيشها فى أوضاع خاصة ، وليس التحليل التصورى لهذه الأوضاع . وعلى كل ، فإن الأدب يقوم بما هو أكثر من الانعكاس السلبى لهذه التجربة . إنه يبدأ من داخل الأيديولوجيا ، ولكنه يسعى إلى أن يبتعد بنفسه عنها ، إلى النقطة التى تتيح لنا «أن نشعر» بالأيديولوجيا التى نبع منها و«ندركها» . وعندما يقوم الفن بذلك ، فإنه لا يمكّننا من «تعرف» الحقيقة التى تحجبها الأيديولوجيا ؛ لأن «المعرفة» بمعناها المحدد عند ألتوسير هى المعرفة العلمية ، أى نوع المعرفة التى يتيحها لنا ماركس عن الرأسمالية فى كتابه «رأس المال» ، وليس ديكنز فى قصته «الأوقات الصعبة» . ولكن ذلك لا يعنى أن الخلاف بين الفن والعلم يرجع إلى تعامل كل منهما مع موضوعات مختلفة . إنهما يتعاملان مع الموضوعات نفسها ولكن بطرائق مختلفة فحسب ؛ فالعلم يزودنا بالمعرفة التصورية النظرية عن هذا الموقف ، فى مقابل الفن الذى يقدم إلينا تجربة هذا الموقف التى ترادف الأيديولوجيا . على أن الفن ـ بعمله هذا ـ يتيح لنا «رؤية» طبيعة تلك الأيديولوجيا ، فيتحرك بنا صوب الفهم الكامل لها ، على نحو يدنو بنا من المعرفة العلمية .

أما الكيفية التى يمكن بها للفن أن يقوم بذلك فقد أوضحها بشكل أشمل واحد من أقران ألتوسير هو بيير ماشرى فى كتابه « نحو نظرية فى إنتاج الأدب » (١٩٦٦) . ويميّز ماشرى ـ فى هذا الكتاب ـ بين ما يسميه « الوهم » illusion (ويعنى الأيديولوجيا أساسا) و « القص » fiction . أما الوهم (أو التجربة الأيديولوجية العادية للبشر) فهو المادة التى يعمل فيها الكاتب ، ولكنه ـ بعمله فيها ـ يحوّلها إلى شىء مختلف ، يمنحها شكلا وبنية متميّزة . وعندما يمنح الفن الأيديولوجيا شكلا محدّدا ، ويثبتها داخل حدود قصّية ، فإنه يتمكن من التباعد عنها ، ويكشف لنا عن حدودها ، فيسهم فى تحريرنا من أسر وهمها .

وقد نجد فى ملاحظات كل من ألتوسير وماشرى حول النقاط الحاسمة غموضا وإبهاما ، ولكن العلاقة التى يتصورها كلاهما بين الأدب والأيديولوجيا علاقة عميقة فى إيحائها ؛ فليست الأيديولوجيا

عند كلا الاثنين جسما هلاميا من الصور والأفكار الحائمة ، بل هى كيان له تماسكه البنيوى الخاص فى كل مجتمع من المجتمعات . وما دامت الأيديولوجيا تنطوى على هذا التماسك فإنها يمكن أن تكون موضوعا للتحليل العلمى . وما دامت النصوص الأدبية تنتمى إلى الأيديولوجيا فإنها يمكن أن تصبح موضوعا لهذا التحليل العلمى بالمثل . وهكذا ، يسعى النقد العلمى إلى شرح العمل الأدبى على أساس من بنيته الأيديولوجية التى هو جزء منها ، والتى تحوّلت معالمها إليه بوصفه فنا له خصوصيته النوعية . ومعنى ذلك أن النقد العلمى يبحث عن المبادىء التى تربط العمل الأدبى بالأيديولوجيا وتباعده عنها فى آن واحد . وأرقى النقد الماركسى يفعل ذلك بالقطع . وكانت نقطة البدء التى انطلق منها ماشرى هى تحليل لينين الثاقب لتولستوى . ولكن الانطلاق من هذا البدء يعنى إدراك العمل الأدبى بوصفه بنية شكلية ، وذلك هو الجانب الذى نتوقف عنده الآن .

٣ ـ الشكل والمضمون

٣ ـ ١ التاريخ والشكل :

قال الناقد الماركسى المجرى جورجى لوكاش ـ فى مقال مبكر عن « تطور الدراما الحديثة » (١٩٠٩) ـ « إن الشكل هو العنصر الاجتماعى الحقيقى فى الأدب » . وذلك قول لا يُتوقع من النقد الماركسى عادة ؛ فقد كان هذا النقد معارضا تقليديا لكل أنواع الشكلية فى الأدب ؛ يهاجم التركيز على خصائص التقنية الخالصة التى تسلب الأدب أهميته التاريخية ، وتحوله إلى مجرد لعبة جمالية ، كما لاحظ هذا النقد ـ أيضا ـ العلاقة بين مثل هذه التكنوقراطية النقدية وسلوك المجتمعات الرأسمالية المتقدمة . ولكن النقد الماركسى ـ من ناحية أخرى ـ لم يبذل جهده الكافى لمعالجة قضية الشكل فى الفن ، بل حصر أغلب جهده فى المتابعة المضنية للمضمون السياسى ؛ ذلك على الرغم من أن ماركس نفسه قد آمن بضرورة وحدة الشكل والمضمون ، وأحرق قصائده الغنائية الأولى لفرط عاطفية مشاعرها ، بالقدر نفسه الذى جعله حذرا إزاء أى كتابة تفرط فى الشكلية ؛ فقد ذهب ـ فى

مقالة باكرة نشرها عن أغنيات عمال النسيج فى سيليزيا - إلى أن المعالجة الأسلوبية الخالصة فى هذه الأغانى انتهت إلى « مضمون مشوّه » ، وسم الشكل الأدبى نفسه بالفجاجة . وبمثل هذا الفهم أظهر ماركس إدراكه الجدلى للعلاقة القائمة بين الشكل والمضمون، فكان الشكل ــ عنده ــ نتاج المضمون الذى يعود فيتبادل معه التأثر والتأثير. ويمكن لنا الإفادة من تعليقه الباكر ــ فى « صحيفة الراين » ــ ونعده جانبا من نظراته الجمالية ، خصوصا عندما يقول : « ليس للشكل أى قيمة ما لم يكن شكلا لمضمون » .

ولقد كان ماركس مخلصا للتقاليد الهيجلية التى ورثها عن هيجل فيما يتصل بتأكيد وحدة الشكل والمضمون ؛ فقد ذهب هيجل - فى « فلسفة الفن الجميل » (١٨٣٥) ــ إلى أن « كل مضمون يحدد شكلا مناسبا له » . ثم يمضى قائلا : «وعيب الشكل ينشأ عن عيب المضمون » . ومن المؤكد أن هيجل تصور تاريخ الفن على أساس من العلاقات المتباينة بين الشكل والمضمون ؛ فتاريخ الفن يجلى ــ عنده ــ مراحل مختلفة من تطور ما يسميه « روح العالم » ، أو « الفكرة » ، أو « المطلق » ؛ فهذه كلها بمثابة « المضمون » الذى يكدح دوما ليتحقق على أتم وجه فى شكل فنى . ولكن روح العالم لم يتحقق التحقق الشكلى الكامل فى المراحل الباكرة من التطور التاريخى ، ولذلك يتكشف النحت القديم عن الدرجة التى أثقلت بها وفرة الحسى المادى على الروح وعاقت تحققه ، على نحو لم يكن الحسى المادى قادرا معه على التشكل الذى يوافق الغايات الخاصة لهذا الروح . أما الفن الإغريقى فقد وصل فيه هذا التحقق إلى غايته ، وتم التناغم بين الشكل والمضمون ، ومن ثم التآلف بين الروحى والمادى . وهنا ، للحظة قصيرة من تاريخ العالم ، تحقق « المضمون » التحقق المادى الكامل . أما فى العالم الحديث فقد اختل الأمر ، خصوصا فى الرومانتيكية ؛ إذ قهر الروحى كل ما هو حسى واستوعبه ، وهيمن المضمون على الشكل ، فتراجعت الأشكال المادية ، مفسحة السبيل أمام أرقى تطور للروح الذى تجاوز ــ مثل قوى الإنتاج عند ماركس ــ حدود القوالب الكلاسيكية التى احتوته من قبل .

ولكن من الخطأ تصور أن ماركس يتبنى علم الجمال الهيجلى جملةً ؛ فعلم الجمال الهيجلى علم جمال مثالى ينحو إلى التبسيط ، ويتسم بمحدودية أبعاده الجدلية . ولذلك رفض ماركس كثيرا من المقولات البارزة عند هيجل ، وإن شاركه التسليم بأن الشكل ليس مجرد خاصية فردية قاصرة على فنان مفرد . إن الأشكال تتحدد تاريخيا بنوع المضمون الذى تجسّده أو تحققه . وهذا ما يجعلها تتغير وتتحول بل تنحل وتثور ، عندما يتغير المضمون نفسه . والمضمون ـ بهذا المعنى ـ سابق على الشكل عند ماركس . وإذا كان تغير « المضمون المادى للمجتمع » ، اى نمط إنتاجه ، هو الذى يحدد شكل بنيته الفوقية ، فإن المضمون فى الفن هو الذى يحدّد الشكل ويسبقه ؛ فالشكل نفسه « ليس سوى ما ينتجه المضمون فى مجال البنية الفوقية » ، كما لاحظ فردريك جيمسون فى كتابه « الماركسية والشكل » (١٩٧١) . أما أولئك الذين يسارعون إلى القول بأن المضمون والشكل لاينفصلان بحال ، ويؤكدون زيف التمييز بينهما ، فيمكن أن نسلم لهم بصحة ما يقولونه على مستوى التطبيق فحسب . وقد التفت هيجل نفسه إلى ما يؤكدونه عندما قال : « ليس المضمون سوى تحول الشكل إلى مضمون ، كما أن الشكل ليس سوى تحوّل المضمون إلى شكل » . ولكن إذا لم يكن الشكل منفصلا عن المضمون على مستوى التطبيق فإنه يتميز عنه نظريا على الأقل ، ومن ثم يمكن لنا أن نتحدث عن العلاقة المتباينة بين الاثنين .

ومهما يكن من أمر ، فإن هذه العلاقة مسألة دقيقة يصعب على المرء تناولها ؛ فالنقد الماركسى ينظر إلى الشكل والمضمون من حيث ترابطهما الجدلى ، ومع ذلك يؤكد هذا النقد ـ فى النهاية ـ أولوية المضمون وغلبته فى تحديد الشكل . ويطرح رالف فوكس هذه القضية على نحو سليم ـ برغم ما فيه من التواء ـ بقوله فى كتابه « الرواية والناس » (١٩٣٧) :

« إن الشكل الناتج عن المضمون متطابق معه ، فهما شىء واحد . كما أن الشكل ـ بدوره ـ برغم أن

الأولوية فى جانب المضمون ـ يؤثـر فيه ، دون أن يكون سلبيا بحال » .

هذا الفهم الجدلى للعلاقة بين الشكل والمضمون يتصدى لمواجهة موقفين متعارضين . أولهما موقف المدرسة الشكلية (ويمثلها الشكليون الروس فى العشرينيات) التى جعلت المضمون مجرد وظيفة للشكل ، ورأت أن القصيـدة لاتختار المضمـون إلا لمجرد تـدعيم وسائلهـا فى التقنية . كما يواجه هذا الفهم موقف الماركسية الفجّة ، التى جعلت الشكل الفنى مجرد وسيلة خارجية مفروضة على المضمون المتوتر القلق للتاريخ نفسه . ويمكن أن نجد مثـل هذا المـوقف الأخير فى كتـاب كريستوفر كودويل « دراسات فى ثقافة تموت » (١٩٣٨) ، ففى هذا الكتاب ، يميّز كودويل بين ما يسميه « الوجـود الاجتماعى » ـ أى المـادة الحيويـة الفـطريـة للتجـربـة الإنسـانيـة ـ وأشكـال الـوعى الاجتماعى[٣] . وتنشأ الثورة ـ فيما يرى كودويل ـ عندمـا تتحجر هذه الأشكال فتصبح بالية مبتذلة ، فيتفجر « الوجود الاجتماعى » فى طوفان هيولى قاهر يحطم هذه الأشكال تحطيما . بعبارة أخرى ، كان كـودويل يفكـر فى الوجـود الاجتماعى (المضمـون) بوصفـه شيئـا لا شكل له بالضرورة ، كما كان يفكر فى الأشكال بـوصفها وسـائل مفروضة بالضرورة . وذلك نوع من التفكير يفتقد الإدراك الجـدلى لطبيعة العلاقة بين الشكل والمضمـون . وما لم يَـرَه كودويـل هو أن « الشكل » لا يتعامل مع « المضمون » من حيث هو مادة خام ، بل الأمر على الضد من ذلك ؛ فالمضمون (سواء كان اجتماعيا أو أدبيا) عناصر مشكلة حقا ، لها بنيتها الدالة فى الفكر الماركسى . أما نظرة كودويل فهى لا تختلف عن النظرة البرجوازية العادية فى هذا الجانب ، بل إنه لايطرح سوى مجرد تنويع على هذه النظرة التى رأت أن الفن « ينظم هيولى الواقع » (ترى ما الدلالة الأيديولوجية للنظر إلى الواقع بوصفه هيولى ؟) . والفكر الماركسى نقيض لهذه النظرة ؛ ولذلك نرى فردريك جيمسون يتحدث عن « المنطق الداخلى للمضمون » ، ذلك المنطق الذى تنتج عنه الأشكال الاجتماعية أو الأدبية .

ولم يكن من الغريب أن يقع أغلب النقاد الماركسيين الإنجليز فى الثلاثينيات فى خطأ « الماركسية الفجة » ، نتيجة ما تبنوه من نظرة ضيقة إلى العلاقة بين الشكل والمضمون ، فشنوا الحملة تلو الحملة على الأعمال الأدبية ، لما تحمله من مضامين أيديولوجية ، وربطوا ربطا مباشرا بين المضامين وأوجه الصراع الطبقى أو الاقتصادى . ولقد تصدى لوكاش لمثل هذه النظرة الضيقة ، وحذر من خطرها فى تأكيده أن الأشكال نفسها هى الحوامل الفعلية للأيديولوجيا فى الفن ، وليس المضمون المجرد للعمل الأدبى ؛ فنحن لا نرى أثر التاريخ فى العمل الأدبى إلا من حيث كونه عملا أدبيا على وجه التحديد ، وليس بوصفه نوعا أرقى من أنواع التوثيق الاجتماعى

٣ ـ ٢ الشكل والأيديولوجيا

ولكن ماذا يعنى القول بأن الشكل له طابع أيديولوجى ؟ يقول ليون تروتسكى فى تعليق موح فى كتابه « الأدب والثورة » :

> « إن ما يحدد العلاقة بين الشكل والمضمون فعلا هو أن الشكل الجديد يتم اكتشافه وظهوره وتطوره تحت ضغط حاجة ملحة لمطلب نفسى جماعى له ـ شأن أى شىء آخر ـ . جذوره الاجتماعية » .

ومعنى ذلك أن التطورات المهمة فى الشكل الأدبى تنتج عن تغيرات مهمة فى الأيديولوجيا ، وتجسّد طرائق جديدة فى إدراك الواقع الاجتماعى (كما سنرى فيما بعد) ، وعلاقات جديدة بين الفنان والمتلقى . ويتضح ذلك إذا نظرنا إلى أمثلة محددة ، من مثل نشأة الرواية فى إنجلترا فى القرن الثامن عشر ؛ فالرواية كشفت بشكلها ذاته عن وضع متغير من الشواغل الأيديولوجية ، فيما يقول إيان وات . وإذا تجاوزنا النظر إلى مضمون أى رواية من روايات هذه الحقبة وجدنا أن روايات الحقبة كلها تشترك فى مجموعة من الأبنية الشكلية ، وافقت المتغيرات التالية : تحوّل مركز الاهتمام عن الرومانيكى وما فوق الطبيعى إلى الجوانب النفسية الفردية والتجربة العادية ؛ وبروز مفهوم الشخصية الواقعية التى تشبه الشخصية الموجودة فى الحياة ؛ وتركيز

الاهتمام على تقلب الأحوال المادية للبطل الفرد الذى يتحرك خلال قص ممتد صاعد لا يمكن التنبؤ به . . الخ . هذه الأبنية الشكلية كانت نتاج طبقة برجوازية متزايدة الثقة ، تخطى وعيها حدود الأعراف الأدبية الأرستقراطية القديمة . ويؤكد بليخانوف شيئا مشابها فى دراسته عن « الأدب المسرحى الفرنسى والرسم فى القرن الثامن عشر » ، حين ذهب إلى أن التحول عن المأساة الكلاسيكية إلى الملهاة العاطفية فى فرنسا كان يعكس التحول عن القيم الأرستقراطية إلى القيم البرجوازية . ويمكن أن نضيف إلى هذا المثال ما لاحظه ريموند وليامز عن الانتقال من « الطبيعية » إلى « التعبيرية » فى المسرح الأوربى حوالى منعطف القرن ؛ فقد كان هذا الانتقال دليلا على انهيار أعراف مسرحية بعينها ، وظهور أعراف أخرى جديدة ، تتصل بإدراك جديد للواقع وتستجيب له . وكانت « التعبيرية » ــ فى المسرح ــ تعبيرا عن حاجة ملحة إلى تجاوز المسرح الطبيعى (الذى يقوم على التسليم الضمنى برسوخ عالم البرجوازية العادى) إلى مسرح جديد يكشف عن الخدعة فى ذلك العالم ، ويوهن علاقاته الاجتماعية ، نافذا بواسطة الرمز والفنطازيا إلى النفوس المتوحدة المنفصمة ، التى تحجبها الألفة . وهكذا ، كان تغير التقاليد المسرحية يشير إلى تحول أعمق فى أيديولوجيا البرجوازية ، عندما بدأت الأفكار الثابتة لمنتصف العصر الفيكتورى عن الفردية والقرابة تتمزق وتنهار ، فى نوع من رد الفعل إزاء أزمات العالم الرأسمالى المتزايدة .

ولست فى حاجة إلى القول بأنه ليست هناك علاقة تماثل بسيط بين تغير الشكل الأدبى وتغير الأيديولوجيا ؛ فإن للشكل الأدبى درجة عالية من الاستقلال ، كما يذكرنا تروتسكى ؛ فهذا الشكل يتطور ــ جزئيا ــ بفعل ضرورات داخلية خاصة ، دون أن يهتز فى وجه كل ريح أيديولوجية تهب عليه . وكما يقال فى نظرية الاقتصاد الماركسى من أن كل تشكل اقتصادى جديد يميل إلى الإبقاء على بعض ما يوجد فى أنماط الإنتاج الأقدم ، فإن الأمر لا يختلف كثيرا فى حالة الأشكال الأدبية ، إذ تستمر آثار من الأشكال الأدبية الأقدم داخل الأشكال الأحدث ؛ فالشكل ـ فيما أرى ـ بنية مركبة دوما من عناصر ثلاثة على

الأقل . إنه يتشكل - فى جانب منه ــ بواسطة التاريخ الأدبى « المستقل نسبيا » للأشكال ؛ ويتبلور من أبنية أيديولوجية معينة سائدة ، كما رأينا فى حالة الرواية ؛ ويجسّد وضعا معينا من العلاقات بين المؤلف والمتلقى كما سنرى فيما بعد . والوحدة الجدلية بين هذه العناصر هى ما يهتم النقد الماركسى بتحليله . وعندما يختار الكاتب شكلا من الأشكال فإن اختياره يتحدد على أساس أيديولوجى . وقد يجمع الكاتب الأشكال المتاحة لديه من التراث الأدبى ويغيرها ، ولكن الأشكال المتاحة نفسها ، فضلا عن عملية تغييره لها ، ينطوى كلاهما على دلالة أيديولوجية ؛ ذلك لأن اللغة المتاحة أمام الكاتب ، والوسائل التى يجدها بين يديه ، هى معطيات مشبعة حقا بأنماط أيديولوجية من الإدراك ؛ أى مشبعة بطرائق معينة مشفّرة ، مصنفة سلفا ، لتفسير الواقع . والمدى الذى يستطيع الكاتب تغييره من هذه اللغات والطرائق والأساليب ، أو مدى ما يعيد صنعه منها ، يعتمد على شىء يتجاوز عبقريته الشخصية ؛ أى يعتمد على ما إذا كانت الأيديولوجيا نفسها تقبل التغيير أو توجبه ، فى هذه اللحظة أو تلك من لحظات التاريخ .

٣ ــ ٣ لوكاش والشكل الأدبى

ولقد درس جورجى لوكاش مشكلة الشكل الأدبى دراسة عميقة فى كتاباته(٤) . وقد بدأ هذه الدراسة فى كتابه الباكر « نظرية الرواية » (١٩٢٠) ، الذى كتبه قبل أن يتبنى الماركسية ، وحين كان يتبع نهج هيجل فى النظر إلى الرواية بوصفها « ملحمة البرجوازية » التى تكشف عن ضياع الإنسان وغربته فى المجتمع الحديث ، بخلاف ما كانت تفعل الملحمة القديمة . لقد كان الإنسان فى المجتمع الكلاسيكى الإغريقى مستقرا فى العالم ، يعيش ويتحرك داخل عالم كامل متكامل له معناه الواضح الذى يتناسب ومطالب هذا الإنسان الروحية . وتنشأ الرواية عندما يتحطم هذا التكامل المتناغم بين الإنسان وعالمه ، فتظهر الحاجة إلى قصة يبحث بطلها المغترب فى عالم أوسع من حاجاته أو أضيق منها ، أى يبحث عن عالم آخر أكثر تكاملا ، يتحقق فيه

شكل لرغباته . وإزاء هذا الوضع ، يغدو شكل الرواية شكلا يقوم على المفارقة ، بالمعنى الذى تنشغل معه الرواية بالمفارقة اللافتة بين الواقع الملموس والمثال الغائب ؛ فهى « ملحمة عالم تخلى عنه الإله » - فيما يقول لوكاش .

ولقد هجر لوكاش نزعة التشاؤم الكونى هذه عندما أصبح ماركسيا ؛ ولكن كثيرا من أعماله المتأخرة عن الرواية ظلت محتفظة بالأبعاد الهيجلية التى ظهرت فى نظرية الرواية ؛ إذ يذهب لوكاش الماركسى ـ مؤلف « دراسات فى الواقعية الأوربية » و« الرواية التاريخية » ـ إلى أن الفنانين العظام هم أولئك الذين يلتقطون المتناغم أو المنسجم فى الحياة ، ليعيدوا خلق الوحدة الشاملة للحياة الإنسانية . وفى مجتمع يزيد فيه الاغتراب الرأسمالى من هوة الانقسام بين العام والخاص ، وبين التصورى والحسى ، وبين الاجتماعى والفردى ، يصل الكاتب العظيم وصلا جدليا بين هذه العناصر المنقسمة ، ويوحّد بينها فى وحدة شاملة مركبة الأبعاد ، فتقدّم قصته صورة مصغّرة من الوحدة الشاملة المركبة للمجتمع . وبمثل ذلك ، يقاوم الفن العظيم اغتراب المجتمع الرأسمالى وتجزّأه ، مقدما صورة ثرية متعددة الجوانب للوحدة الإنسانية الشاملة . ويطلق لوكاش على هذا الفن صفة « الواقعية » ، التى يوسّعها لتشمل الإغريق وشكسبير مثلما تشمل بلزاك وتولستوى ، فتبدو الحقب العظيمة للواقعية ـ على المستوى التاريخى ـ متمثلة لدى اليونان وفى عصر النهضة وفى فرنسا فى أوائل القرن التاسع عشر . والعمل الأدبى الواقعى عمل ثرى ، عند لوكاش ، ينطوى على وضع مركّب شامل من العلاقات التى تربط بين الإنسان والطبيعة والتاريخ ، وعلى نحو تقوم معه هذه العلاقات بتجسيد النمطى فى أى مرحلة من مراحل التاريخ وتكشف عنه . وما يقصده لوكاش من « النمطى » - فى هذا السياق - هو القوى الكامنة فى المجتمع ؛ أى تلك القوى التى تراها الماركسية بمثابة أكثر القوى تقدما وأهمية من الناحية التاريخية ، لأنها تكشف - أى هذه القوى ـ عن البنية الداخلية الفعالة للمجتمع . ومهمة الكاتب الواقعى هى إبراز الاتجاهات والقوى « النمطية » فى أفراد متعينين وفى

أفعال مجسَّدة ملموسة . وما من سبيل إلى ذلك أمام الكاتب سوى الوصل بين الفرد والكيان الشامل للمجتمع ، وتشكيل كل خاصية ملموسة فى الحياة الاجتماعية على أساس من قوة « العالم التاريخى » ، أى على أساس من الحركات المهمة فى التاريخ .

ولكن تظل مفاهيم لوكاش النقدية الأساسية عن « الوحدة الشاملة » و « النمطية » و« العالم التاريخى » مفاهيم أقرب إلى الهيجلية منها إلى الماركسية الخالصة . ولا يهوّن من ذلك حقيقة أن ماركس وإنجلز استخدما فكرة « النمطية » فى كتاباتهما الأدبية ؛ حين لاحظ إنجلز ــ فى خطاب أرسله إلى لاسال ـ أن الشخصية الواقعية لابد لها أن تجمع بين الفردى والنمطى ؛ وحين ذهب ماركس وإنجلز معا إلى أن الجمع بين النمطى والفردى هو الإنجاز الأساسى لشكسبير . وقريب من ذلك ما نجده عند لوكاش ؛ فالشخصية « النمطية » أو « الممثّلة » تجسّد القوى التاريخية دون أن يتقلص ثراؤ ها الفردى ؛ وعلى الكاتب أن يكون « تقدمياً » ليجسّد هذه القوى فى فنه . ولكن كل فن عظيم تقدمىٌ على المستوى الاجتماعى ؛ لأنه يجسّد ـ أيا كان الولاء السياسى الواعى للمؤلف (وحالة سكوت وبلزاك حالة كاتبين رجعيين لا مواربة فى رجعيتهما) ـ قوى العالم التاريخى الفاعلة ، التى تهيّىء للتغيير والتقدم فى كل مرحلة من المراحل ؛ فبمثل هذا التجسيد يكشف الفن عن الإمكانات المتوثبة لهذه القوى بكل جوانبها .

أما قدرة الكاتب على القيام بذلك أو عدم القيام به فإنها لاتعتمد ــ عند لوكاش ـ على مجرد مهارة الكاتب الشخصية ، بل على وضع الكاتب داخل التاريخ ؛ لأن كتاب الواقعية العظام لايظهرون إلا فى لحظة تخلّق تاريخى . لقد ظهرت الرواية التاريخية ــ مثلا ــ بوصفها نوعا أدبيا عند نقطة من نقاط التمرد الثورى فى بواكير القرن التاسع عشر ، عندما استطاع الروائيون إدراك حاضرهم الخاص بوصفه تاريخا ؛ أى عندما نظروا إلى التاريخ الماضى بوصفه « ما قبل تاريخ الحاضر » ــ فيما يقول لوكاش . ولذلك استطاع شكسبير وولتر سكوت وتولستوى تقديم فن واقعى لأنهم عاشوا مرحلة ولادة عنيفة

لحقبة تاريخية بالدرجة الأولى ؛ وكان همهم الكشف الدرامى عن جوانب الحركة والصراع « النمطية » المتكشفة فى مجتمعاتهم بشكل حيوى ؛ فكان هذا « المضمون » التاريخى هو أساس « الشكل » الذى أنجزه كل منهم . ولذلك يقول لوكاش : « إن ثراء خلق الشخصية وعمقه يعتمد على ثراء العملية الاجتماعية المتكاملة وعمقها » . أما من خَلَفَ هؤلاء الواقعيين من كتاب ـ مثل فلوبير الذى خلف بلزاك ـ فقد تحوّل التاريخ عندهم إلى موضوع جامد ، وأصبح حقيقة خارجية جاهزة ، لم يعد الروائى يتعامل معها أو يتخيلها بوصفها نتاجا فعالا للإنسان . وتمزقت الواقعية عندما تخلت عن الأوضاع التاريخية التى خلقتها ، فانحدرت إلى درك الطبيعية من ناحية ، والشكلية من ناحية ثانية .

ويرجع التحول الحاسم ـ فى هذا الانحدار ـ إلى إخفاق الثورات الأوربية عام ١٨٤٨ ، من وجهة نظر لوكاش ؛ وهو إخفاق يشير إلى هزيمة البروليتاريا ، ويؤكد توقف المرحلة البطولية الصاعدة لقوة البرجوازية ، ومن ثم تحولها إلى القيام بدور غير بطولى مهين تحت راية الرأسمالية . وترتب على ذلك أن اختفت المثل الثورية السابقة من الأيديولوجيا البرجوازية ، وتجرد الواقع من تاريخيته ، وتقبلت الأيديولوجيا المتبقية المجتمع بوصفه حقيقة طبيعية . وإذا كان بلزاك يصور المعارك العظيمة الأخيرة لمواجهة التحلل الرأسمالى للإنسان ، فإن من خلفوه لم يفعلوا شيئا سوى صياغة عالم رأسمالى متحلل حقا . ولقد ظهرت الطبيعية نتيجة لذلك ، فكان ما أنتجته من فن تعبيرا عن تلاشى الاتجاه والمعنى فى التاريخ . وينظر لوكاش إلى الطبيعية التى يمثلها إميل زولا بوصفها تشويها للواقعية ؛ تشويها يقوم على مجرد التصوير الفوتغرافى لسطح الظواهر الاجتماعية ، بدل النفاذ إلى جوهرها الدال ؛ وعلى نحو تحل فيه التفاصيل الحرفية محل تصوير الملامح النمطية ، وتتقهقر العلاقات الجدلية بين البشر وعالمهم لتسيطر موضوعات ميتة عارضة ليست وثيقة الصلة بالشخصيات ، وتذعن الشخصية الواقعية « الممثّلة » لعبادة العادى ، ويحتل علم النفس وعلم وظائف الأعضاء مكانة التاريخ ـ العامل الحقيقى الذى يحدّد

الفعل الفردى . إن الطبيعية رؤ ية مغتربة عن الواقع ، يتحول معها الكاتب عن كونه مشاركا فعالا فى التاريخ ليغدو مجرد ملاحظ إكلينيكى . ويستوى عجز الطبيعية عن فهم « النمطى » مع عجزها عن خلق الوحدة الشاملة الدالة بين العناصر ، وعلى نحو تنهار معه الملحمة المتكاملة والأحداث الدرامية التى تصاعدت بها الواقعية فتهوى إلى هوة من الاهتمامات الذاتية الخالصة .

أما الشكلية فإنها تنتج على نحو مخالف ، لكنها تكشف ــ بدورها ــ عن ضياع معنى التاريخ ، وعلى نحو يتجرد معه الإنسان من حسه التاريخى ، كما فى الكتابات المغتربة لكافكا وموزيل وجويس وبيكيت وكامو . وبقدر ما ينفصل الإنسان عن واقعه وعن نفسه ، فى الشكلية ، تتلاشى الشخصيات فتتحول إلى حالات عقلية ، ويُختزل الواقع الموضوعى فى هيولى غير مفهومة . وما يحدث فى الطبيعية يحدث فى الشكلية ، حيث تتحطم الوحدة الجدلية بين العالم الداخلى والعالم الخارجى ، فيغدو الفرد والمجتمع فارغين من المعنى ، ويسيطر على الأفراد يأس واكتئاب لا علاقة لهما بالعلاقات الاجتماعية أو الجوانب الذاتية الأصيلة . ويغدو التاريخ دائرة تبدأ من حيث تنتهى ، كأنه مجرد ديمومة بلا هدف أو غاية . وتفقد الموضوعات دلالتها فتغدو مجرد أحداث عشوائية ، ويتراجع « الرمز » symbol أمام « التمثيل الكنائى » allegory الذى يجافى فكرة المعنى الجوهرى . وإذا كانت الطبيعية نوعا من الموضوعية المجردة فإن الشكلية تجريد ذاتى . وكلاهما انحراف عن الفن الجدلى الأصيل (أى الواقعية) الذى يتوسط الشكل فيه بين الملموس والعام ، وبين الجوهر والوجود ، وبين النمط والفرد .

٣- ٤ جولدمان والبنيوية التوليدية :

يُعدُّ الناقد الرومانى لوسيان جولدمان أهم أتباع لوكاش ، فيما يُسمى المدرسة الهيجلية الجديدة فى النقد الماركسى . ويهتم جولدمان بدراسة بنية النص الأدبى دراسة تكشف عن الدرجة التى يجسّد بها

النص بنية الفكر (أو « رؤ ية العالم ») عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمى إليها الكاتب ، وعلى أساس أنه كلما اقترب النص اقترابا دقيقا من التعبير الكامل المتجانس عن رؤ ية العالم عند طبقة اجتماعية كان أعظم تلاحما فى صفاته الفنية . ولا ينظر جولدمان إلى الأعمال الفنية من حيث هى خلق فردى خالص ، بل من حيث هى خلق يتجاوز الفرد ، وينتج عما يسميه « الأبنية العقلية المتجاوزة الفرد » ، أى الأبنية العقلية لمجموعة اجتماعية . وما يقصد إليه جولدمان بهذه الأبنية العقلية هو بنية الأفكار والمطامح التى تشترك فيها مجموعة اجتماعية ، والتى تصل إلى أرقى تعبير عنها عند الشاعر أو المفكر ، وذلك على أساس ما يراه جولدمان من أن الكتاب الكبار هم الأفراد المتميزون الذين ينقلون فنيا رؤ ية العالم عند طبقة أو مجموعة ينتمون إليها ، ويصوغونها بطريقة كاشفة (وإن لم تكن واعية بالضرورة) .

ويطلق جولدمان على منهجه النقدى اسم « البنيوية التوليدية » . ومن المهم أن نفهم المقصود بهذين المصطلحين ؛ فالمنهج « بنيوى » لأن اهتمامه ببنية المقولات التى تكشف عن رؤ ية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤ ية نفسها ، وعلى نحو يمكن معه النظر إلى كاتبين مختلفين تماما من حيث الظاهر بوصفهما منتمين إلى بنية عقلية جماعية واحدة . والمنهج « توليدى » لأنه يركز على الكيفية التى تتولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخى ، أى يركز ـ إذا شئنا الدقة ـ على العلاقة بين رؤ ية العالم والأوضاع التاريخية التى تولّدها .

وربما كان ما فعله جولدمان مع راسين فى كتابه « الإله الخفى » أكثر النماذج توضيحا لمنهجه النقدى . لقد تكشف له مسرح راسين عن بنية معينة متكررة من المقولات ـ الإله ، والعالم ، والإنسان ـ تتغير فى مضمونها وعلاقاتها المتبادلة من مسرحية إلى أخرى ، لكنها تكشف عن رؤ ية خاصة للعالم ، هى رؤ ية بشر ضائعين فى عالم يخلو من القيمة . ومع أن هؤ لاء البشر يتقبلون هذا العالم بوصفه العالم الوحيد الممكن (لأن الإله غائب عنه) فهم لا يكفون عن الوقوف ضد هذا العالم ، ليبرروا أنفسهم باسم قيمة مطلقة ، تغيب دوما عن الأنظار . ولقد عثر جولدمان على أساس هذه الرؤ ية فى الحركة الدينية التى

عرفتها فرنسا باسم الجنسينية . ويفسر الجنسينية ـ بدورها ـ بوصفها نتيجة إزاحة مجموعة اجتماعية بعينها ، فى فرنسا فى القرن السابع عشر ، هى مجموعة « نبالة الرداء » من موظفى البلاط الذين اعتمدوا اقتصاديا على الملك ، والذين تضاءلت قوتهم مع تزايد الحكم المطلق له . ويتجلى التعبير عن الموقف المتناقض لهذه الجماعة ، أى الحاجة إلى « التاج » ومعارضته سياسيا فى آن واحد ، فى رفض الجنسينية للعالم ، بل رفضها لأى رغبة فى التغيير التاريخى له . وينطوى هذا الموقف على دلالة « عالم تاريخى » عند جولدمان ؛ لأن نبلاء الرداء كانوا أعضاء جددا فى الطبقة البرجوازية ؛ أعضاء يمثلون إخفاق البرجوازية فى كسر حدة الحكم المطلق للملكية ، وتأسيس أوضاع تساعد التطور الرأسمالى .

وما يبحث عنه جولدمان ـ على هذا النحو ـ هو جُمّاع من العلاقات البنيوية بين النص الأدبى ورؤية العالم والتاريخ نفسه ، ليظهر الكيفية التى يتحول بها الموقف التاريخى لمجموعة أو طبقة اجتماعية إلى بنية عمل أدبى ، عن طريق رؤية العالم عند هذه المجموعة أو الطبقة . ولا يكفى البدء بالنص أو العمل لكى ننطلق منهما إلى التاريخ أو العكس ، كى نحقق هذه الغاية ؛ فما يلزمنا هو منهج جدلى يتحرك دوما بين النص ورؤية العالم والتاريخ ، بحيث يكيّف المنهج كل واحد منها مع الآخر ، وينظر إلى كل واحد منها فى ضوء الآخر .

وبرغم تسليمى بأهمية الجهد النقدى الذى بذله جولدمان فإن هناك مجموعة من النواقص تحيط بمنهجه ؛ فمفهومه عن الوعى الاجتماعى ـ مثلا ـ مفهوم هيجلى أكثر منه ماركسى ، أعنى أنه ينظر إلى الوعى الاجتماعى بوصفه تعبيرا مباشرا عن الطبقة الاجتماعية ، وعلى نحو يغدو معه العمل الأدبى تعبيرا مباشرا عن هذا الوعى . والنموذج الذى يطرحه المنهج كله نموذج بالغ السيمترية ، عاجز عن التوفيق بين الصراعات الجدلية والتعقيدات ، وبين التفاوت والانقطاع ، أى بين كل ما يميز علاقة الأدب بالمجتمع . ولذلك ينحدر المنهج ـ فى كتاب جولدمان المتأخر « نحو علم اجتماع الرواية »

(١٩٦٤) ـ فيتحول إلى مجرد صياغة آلية لعلاقة البنية الفوقية بالبنية التحتية فى الرواية(٥)

٣ - ٥ بيير ماشرى والشكل غير المركزى :

لقد ورث لوكاش وجولدمان عن هيجل إيمانهما بأن العمل الأدبى لابد أن يشكل وحدة شاملة متكاملة . وهما قريبان جدا ـ فى هذا الجانب ـ من الوضع المتعارف عليه فى النقد غير الماركسى . ومع أن لوكاش ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه وحدة شاملة مبنية أكثر مما ينظر إليه بوصفه كيانا عضويا طبيعيا ، فإن مسحة من التفكير « العضوى » حول موضوع الفن تسم كثيرا من نقده . وعلى أساس من هذه النظرة العضوية ، وغيرها أيضا ، ينطلق هجوم بيير ماشرى الحاد على النقد الأدبى البرجوازى ، وعلى النقد الأدبى الخاص بأتباع الهيجلية الجديدة ؛ إذ يرى ماشرى أن العمل الأدبى لا يرتبط بالأيديولوجيا عن طريق ما يقوله ، بل عن طريق مالا يقوله ؛ فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجيا فى النص الأدبى إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة ؛ أى نشعر بها فى فجوات النص وأبعاده الغائبة . هذه الجوانب الصامتة هى التى يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها « تتكلّم » ؛ فالنص قد يُحرَّم عليه ـ أيديولوجيا ـ قول أشياء معينة . ويجد المؤلف نفسه ـ فى محاولة قص الحقيقة بطريقته الخاصة ـ مضطراً إلى الكشف عن حدود الأيديولوجيا التى يكتب منها ، مضطرا إلى الكشف عن ثغراتها وصوامتها ؛ أى الكشف عما هو غير قابل لأن يقال . ومادام النص يحتوى هذه الثغرات والصوامت فإنه يظل دائما غير متكامل . وبدل أن يكشف عن وحدة شاملة متجانسة كاملة فإنه يكشف عن صراع المعانى وتضاربها فى داخله . ولذلك تكمن دلالة العمل الأدبى فى الخلاف بين معانيه أكثر مما تكمن فى الوحدة بين هذه المعانى . وإذا كان ناقد مثل جولدمان ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه بنية مركزية فليس هناك وجود لمثل هذه البنية عند ماشرى . إن بنية العمل بنية غير مركزية ، لا تعتمد على جوهر أساسى هو بمثابة المركز الثابت ، فليس فى بنية العمل سوى الصراع والمخالفة المستمرة بين المعانى . والعمل الأدبى ـ

على هذا النحو ـ « متفرّق » ، « مشتّت » ، « متعدد » ، « غير منتظم » ، إلى آخر كل هذه الصفات التى يستخدمها ماشرى ليعبر بها عن نظرته إلى العمل الأدبى .

ولكن ماشرى لا يعنى ـ بتأكيده أن العمل الأدبى « غير كامل » ـ أن هناك قطعة ضائعة يمكن للناقد أن يضيفها إلى العمل ، بل الأمر على الضد من ذلك ؛ فإن عدم اكتمال العمل يرتد إلى طبيعة العمل الأدبى نفسه ؛ فهذا العمل يرتبط دائما بأيديولوجيا تُصْمِتُهُ فى بعض المواضع . (إن العمل الأدبى ـ إذا شئت ـ كامل فى عدم اكتماله) . وليست مهمة الناقد أن يملأ فراغ العمل أو يضيف إليه ، بل مهمته هى الكشف عن مبدأ الصراع فى معانيه ، وإظهار الكيفية التى ينتج بها هذا الصراع عن علاقة الكاتب بالأيديولوجيا .

ومن الممكن توضيح ما يقوله ماشرى بمثال من رواية « دومبى وولده » ، حيث يستخدم شارلز ديكنز عددا من اللغات المتصارعة فى تصويره الأحداث ، وعلى نحو تظهر معه فى القصة ـ على نحو متبادل ـ اللغة الواقعية واللغة الميلودرامية واللغة الرعوية ولغة المثل والتمثيل . ويصل هذا الصراع بين اللغات إلى ذروته فى الفصل الشهير عن السكة الحديدية ، حيث تتمزق الرواية على نحو غامض بين الاستجابات المتناقضة إلى السكة الحديدية (خوف ، واحتجاج ، واستحسان ، وابتهاج . . الخ) ، عاكسة ذلك فى تضارب من الأساليب والرموز . والأساس الأيديولوجى لهذا الغموض هو توزع الرواية بين الإعجاب البرجوازى التقليدى بالتقدم الصناعى وقلق البرجوازية الصغيرة الناتج عن الآثار الحتمية القاهرة لهذا التقدم . ولذلك تتعاطف الرواية مع الشخصيات الهامشية المستنزفة ، التى يلغيها العالم الجديد ـ فى الوقت نفسه ـ الذى يحتفى بالاندفاع اللاهب للرأسمالية الصاعدة ، التى جعلت من هذه الشخصيات كائنات عتيقة مهجورة . ومعنى ذلك أننا عندما نكتشف مبدأ صراع المعانى فى العمل الأدبى فإننا نحلل بطريقة تلقائية علاقته المعقدة بأيديولوجيا العصر الفيكتورى .

وهنـاك ـ بالـطبع ـ فـرق بـين الصـراع فى المعنى والصـراع فى الشكل . وماشرى يقصد أساسا إلى صراع المعنى ، ولكنه يـرى أن تضـارب الدلالات وثيق الصلة بـالشكـل الأدبى المتكـامـل ، وأنـه لا يفضى بالضرورة إلى أى تصدع فى الشكل . وفى مناقشتنا اللاحقة لولتر بنيامين وبرتولت برخت ، سنرى كيف وصل الخلاف فى النقد الماركسى إلى مستوى أبعد ، إلى درجة أصبح معها الاختيار المتعمد للأشكال « المفتوحة » بدل « المغلقة » ، وللصراع بدل الحل ، بمثابة نوع من الالتزام السياسى .

٤ - الكاتب والالتزام

٤ - ١ الفن والبروليتاريا :

لا شك أنه حتى أولئك الذين تنقصهم المعرفة الكافية بالنقد الأدبى الماركسى يعلمون أنه نقد يدعو الكتاب إلى الالتزام بقضية البروليتاريا فى الفن ؛ فصـورة النقد المـاركسى قـد تشكلت فى ذهن الشخص العادى مرتبطة بالأحداث الأدبية التى حدثت فى الحقبة التى نعـرفها باسم الستالينية . لقد تأسست « جماعة الثقافة البروليتارية » فى روسيا بعد الثورة ، بقصد خلق ثقافة بروليتارية خالصة ، نقية من شوائب البرجوازية (كانت هذه الجماعة « معملا للأيديولوجيا البروليتـارية الخالصة » كما أسماها زعيمها جدانوف) . ودعـا الشاعـر المستقبلى ماياكوفسكى إلى تدمير كل ما يتصل بفن الماضى ، ملخصا دعوته فى شعـار « أحرقـوا رافاييـل » . واتخذت اللجنـة المـركـزيـة للحـزب البلشفى ـ عام ١٩٢٨ ـ قرارا مؤداه أن الأدب لابـد أن يعمل فى خدمة مصالح الحزب . وأرسل الحزب الكتاب لزيارة مواقع التشييد والبناء ليكتبوا روايات تمجّد إدارة الآلات . ووصل ذلك كله إلى ذروته فى مؤتمر الكتّاب السوفيت عام ١٩٣٤ ، عندما تبنى المؤتمرون رسميا نظرية « الواقعية الاشتراكية » التى صاغها ستالين وجوركى صياغة غير متقنة ، وأعلنها سفاح الثقافة الستالينى جدانوف . وقد أكّدت هذه

النظرية أن واجب الكاتب هو « تقديم تصوير تاريخى أمين ملموس للواقع فى تطوره الثورى » ، مع إبراز « مشكلة التحول الأيديولوجى ، وتعليم العمال كيفية تشرب روح الاشتراكية » . وكان على الأدب أن يغدو منحازا ، « ذا عقلية حزبية » ، متفائلا وبطوليا ؛ كما كان عليه أن يكون مشربا بـ « رومانسية ثورية » ، تصور الأبطال السوفيت وترهص بالمستقبل . وبعد أن استمع المؤتمر نفسه إلى مكسيم جوركى ذات مرة يدافع دفاعا قويا عن حرية الكاتب ، أصبح جوركى تابعا مخلصا للستالينية ، يعلن انتهاء دور البرجوازية فى أدب العالم ، وانحطاط الثقافة العالمية منذ عصر النهضة . وقيل ما يشبه ذلك فى بحث كتبه راديك بعنوان « جيمس جويس أم الواقعية الاشتراكية ؟» ، حيث وُصِفَتْ رواية جويس « يولسيز » بأنها « كومة من الروث تعج بالديدان » ، وأدان البحث الرواية (أحداثها عام ١٩٠٤) لأنها لم تشر إلى انتفاضة عيد الفصح فى أيرلندا (١٩١٦) .

وليس هنا مجال الإفاضة فى سرد فاتر يقصّ كيف انتهى الأمر بالثورة البلشفية فى عهد ستالين إلى خسارة فادحة ، كانت بمثابة أعنف اعتداء شهده التاريخ الحديث على الثقافة الفنية ، وهو اعتداء تم على مستوى النظرية والتطبيق باسم التحرر الاشتراكى ؛ ولكن عرضا موجزا لما حدث يكفى لتصوير الأمر . لقد كانت رقابة الحزب البلشفى على الثقافة الفنية رقابة هينة منذ ثورة ١٩١٧ إلى سنة ١٩٢٨ ، وهى السنة التى بدأ فيها تنفيذ الخطة الخمسية الأولى . وازدهرت عدة تنظيمات ثقافية مستقلّة نسبياً ، جنبا إلى جنب مع دور نشر مستقلة عن الحزب . وعكست الحرية الثقافية النسبية لهذه الحقبة (بحركاتها الفنية المتشابكة التى تمثلت فى المستقبلية والشكلية والتصويرية والتشييدية . . الخ) ــ الحرية النسبية لما سمى بالخطة الاقتصادية الجديدة فى هذه السنوات . وفى عام ١٩٢٥ ، أصدر الحزب أول بيان له عن الأدب . وكان البيان تعبيرا عن موقف واضح الحياد من الجماعات المتنافسة ؛ فلم يكن هناك إلزام باتجاه معين ، ولم تكن الرقابة حادة . وشجع لونتشارسكى (أول وزير بلشفى للثقافة) كل أشكال الفن ما ظلت لا تنطوى على

عداء مباشر للثورة ، ذلك على الرغم من تعاطفه الملحوظ مع أهداف جماعة الثقافة البروليتارية . أما هـذه الجماعـة فقد نـظرت إلى الفن بوصفه سلاحا طبقيا ، ورفضت الثقافة البرجوازية رفضـا قاطعـا ، مستندة فى ذلك إلى ضعف الثقافة البروليتارية بالقيـاس إلى الثقافـة البرجوازية . وسعت الجماعة إلى تطوير فن بروليتارى متميز ، يمكن أن يوجّه مشاعر الطبقة العاملة وأفكارهـا إلى الأهداف الجمـاعية ، فيصرفها عن الأهداف الفردية .

واستمرت دوجماطية جماعة الثقافة البروليتارية فى أواخر العشرينيات من حلال جمعية « كل كتاب البـروليتاريـا الروس » ، التى تحـددت وظيفتها فى استيعاب كل التنظيمات الثقافية المغايرة ، والتخلص من الاتجاهات الليبرالية فى الثقافة (خصوصا اتجاه تروتسكى) ، وتمهيد الطريق أمام الواقعية الاشتراكية . ولكن هذه الدوجماطية لم تكن كافية من وجهـة نظر التشـدد الستالينى ؛ لأنها كـانت مفرطـة فى الانتقاد إفراطها فى المجاملة والنزعات الفردية . يضاف إلى ذلك أنها اغتربت بالمتعاطفين مع الحزب فى وقت غير مناسب . وعندما انتقل ستالين من مرحلة « البروليتاريا » إلى مرحلة « الأيديولوجيا الوطنية » التى تتحالف مع كل العناصر التقدمية ، ارتاب فى الحماسة البروليتـارية لجمعيـة « كل كتاب البروليتاريـا الروس » ، فحـل الجمعية عـام ١٩٣٢ ، واستبدل بها « اتحاد الكتاب السوفيت » ، الذى أصبح أداة مباشـرة لسيطرة ستالين على الثقافة ، خصوصا بعد أن أصبح النشر محظوراً على غير الأعضاء فيه . وأعقب ذلـك سلسلة من القرارات الأدبيـة الخرقاء طوال الأربعينيات وفى أوائـل الخمسينيات ، وغـرق الأدب نفسه فى هوة التفاؤ ل الساذج والحبكة المتكررة . وانتحر مايا كوفسكى عام ١٩٣٠ . وبعد ذلك بتسع سنوات ، أدين فسيفولد بيبرهولد ، المنتج المسرحى التجريبى ، الذى أثّر عمله الرائد فى برخت ، واتهم بالانحطاط لأنه أعلن جهارا « أن هذا الشىء التافه العقيم المسمى بالواقعية الاشتراكية لا علاقة له بالفن » ، بل اعتقل فى اليوم التالى لهذا الإعلان . وسرعان ما مات ، واغتيلت زوجته .

٤ - ٢ لينين وتروتسكى والالتزام .

وعندما أُعلنت نظرية « الواقعية الاشتراكية » فى مؤتمر ١٩٣٤ لجأ جدانوف بطريقة شعائرية إلى سلطة لينين ، ولكن لجوءه كان تشويها ــ فى واقع الأمر ــ لآراء لينين فى الأدب . صحيح أن لينين ــ فيما كتبه عن « تنظيم الحزب والأدب الحزبى » (١٩٠٥) ــ أنكر على بليخانوف انتقاده لما عدّه بليخانوف من قبيل الدعاية المباشرة فى رواية « الأم » لمكسيم جوركى ، ودعا إلى أدب حزبى طبقى بشكل واضح قائلا : « يجب على الأدب أن يكون ترسا ولولبا فى آلة اشتراكية ديمقراطية واحدة عظيمة » ؛ وذهب إلى أن الحياد مستحيل فى الكتابة ؛ لأن « حرية الكاتب البرجوازى ليست سوى اعتماد مقنع على حقيبة النقود . . . فليسقط الأدباء اللاحزبيون » ؛ وأكّد أن ما يحتاج إليه الحزب هو « أدب متنوع رحب ، متعدد الأشكال ، يرتبط أوثق الارتباط بحركة الطبقة العاملة » . وقد فسّر بعض النقاد المخالفين هذه الآراء بأن المقصود بها الأدب التخيلى كله ، ولكن لينين لم يقصد بهذه الآراء ــ فى حقيقة الأمر ــ سوى أدب الحزب بمعناه النظرى ؛ إذ كان يفكر فى الكتابات النظرية عندما كتب هذه الملاحظات ، أى فى كتابات المفكرين من أمثال تروتسكى وبليخانوف وبارفوس ، وفى ضرورة التحامهم بأهداف الحزب المحددة . وكان ذلك فى وقت يحتاج فيه الحزب البلشفى إلى انضباط داخلى صارم ، فى مراحله الأولى ، بوصفه تنظيما جماهيريا .

وصحيح أن اهتمامات لينين الأدبية كانت ذات طبيعة محافظة ، تقتصر فى مجملها على الإعجاب بالواقعية ، وتنفر من التجارب المستقبلية أو التعبيرية ، وإن أقرت قيمة الفيلم السينمائى بوصفه أهم شكل فنى من الناحية السياسية . ولكن لينين عموما كان متفتح العقل فى قضايا الثقافة ؛ فقد عارض الدوجماطية الخالصة للفن البروليتارى فى الخطاب الذى وجهه إلى مؤتمر الكتاب البروليتاريين عام ١٩٢٠ ، وأعلن استحالة أى قرار يصدر بمواصفات الثقافة الجديدة . ولم تكن ثقافة البروليتاريا ــ عنده ــ تقوم على رفض الماضى ، بل على المعرفة

بالثقافة السابقة ، فألح على ضرورة العناية بكل جوانب الثقافة القيّمة التي خلفتها الرأسمالية . وكتب ـ في « حول الفن والأدب » ـ يقول :

« لاشك في أن النشاط الأدبي أقل الأنشطة قابلية لطمس الخصائص الإبداعية ، وللمساواة الآلية ، ونسيطرة الأكثرية على الأقلية . وليس من شك في ضرورة إتاحة أكبر مجال لانطلاق الفكر والخيال ، والشكل والمضمون ؛ فهذه كلها أمور أساسية بلا مراء » .

ولقد أكّد ـ في أحد خطاباته إلى جوركي ـ أن الفنان يستطيع أن يفيد الكثير من كل أنواع الفلسفة في مسائل الإبداع الفني . قد تعارض الفلسفة الصدق الفني الذي يوصله الفنان ، ولكن المحك هو ما يخلقه الفنان لا ما يفكر فيه . وتكشف مقالات لينين التي كتبها عن تولستوي عن إيمانه بهذا الصدق الفني ؛ فتولستوي الذي كان يعبر عن اهتمامات البرجوازية الصغيرة الفلاحية لم يكن يفهم التاريخ فهما صحيحا ، ولم يستطع أن يتبين أن المستقبل في صالح البروليتاريا . ولكن عدم فهمه للتاريخ لم يعقه عن إنتاج فن عظيم ، بل إن الأيديولوجيا الطوباوية الساذجة التي تؤطر قصصه تتضاءل إلى جانب ما في هذه القصص من واقعية آسرة وتصوير صادق ، يكشف كلاهما عن التعارض الكامن بين فن تولستوي ونزعته الأخلاقية المسيحية الرجعية . وذلك التعارض وثيق الصلة ـ كما سنرى ـ باتجاه النقد الماركسي فيما يتصل بقضية الانحياز في الأدب .

ولقد كان ليون تروتسكي (ثاني اثنين من مهندسي الثورة الروسية الكبار) يقف في صف لينين أكثر مما يقف في صف جماعة الثقافة البروليتارية وجمعية كل كتاب البروليتاريا الروس ، ذلك على الرغم من أن بوخارين ولونتشارسكي استغلا كتابات لينين في هجومهما على آراء تروتسكي الثقافية . ولكن كان موقف تروتسكي من الفن غير الماركسي لحقبة ما بعد الثورة يقوم على الجمع المرهف بين الانفتاح على

أكثر عناصر هذا الفن ثراءً والنقد الفعّال لنواحى القصور فيه . وقد عبّر عن هذا الموقف فى كتابه « الأدب والثورة » ، الذى كتبت مقالاته فى وقت كان فيه أغلب المثقفين معادين للثورة ، وفى حاجة إلى من يكبح جماحهم . ولقد أكد تروتسكى ـ مثل لينين ـ الحاجة إلى ثقافة اشتراكية تستوعب أرقى نتاج الفن البرجوازى ، وواجه كراهة المستقبليين الساذجة للتراث بقوله : « نحن الماركسيين نعيش دوما فى تراث » . وبقدر إيمانه بأن ميدان الثقافة ليس الميدان الذى يأمر فيه الحزب فيطاع ، فقد رفض التسامح التوفيقى إزاء الأعمال المضادة للثورة ، مؤكداً أن الأمر يقتضى الرقابة الثورية اليقظة و «سياسة مرنة رحبة إزاء الفنون» . وإذا كان لابد للفن الاشتراكى من أن يكون واقعيا فإن ذلك لا يعنى ضيق معنى الواقعية ؛ فالواقعية ليست ثورية أو رجعية فى ذاتها ، بل « فلسفة حياة » لا ينبغى حصرها فى تقنيات فنية لمدرسة بعينها . و « من العبث الإيمان بجدوى دفع الشعراء ، طوعا أو كرها ، إلى الكتابة عن مداخن المصانع أو الثورة ضد الرأسمالية فحسب » . وبقدر ما كان تروتسكى يؤكد الشكل الفنى بوصفه نتاجا لمضمون اجتماعى ، فقد عزا إليه درجة عالية من الاستقلال ، قائلا : « ينبغى أن نحكم على العمل الفنى بقانونه الخاص فى المحل الأول » . ولذلك تقبل تروتسكى كل ما هو قيّم فى أعمال المستقبليين ، التى تقوم على تحليل فنىٍّ مركب ، وأدان فى الوقت نفسه انصرافهم العقيم عن المضمون الاجتماعى والأوضاع الاجتماعية للشكل الأدبى . ومن هنا كان كتابه « الأدب والثورة » كتاباً مزعجاً للنقاد غير الماركسيين ، لما فيه من مزج بين ماركسية جذرية مرنة ، ونقد تطبيقى ثاقب . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يشير ف . ر . ليفز إلى تروتسكى بوصفه « الماركسى الخطر المتقد الذهن » .

٤ -٣ ماركس وإنجلز والالتزام :

ومن الطبيعى أن تدّعى « الواقعية الاشتراكية » انتسابها إلى ماركس وإنجلز ، ولكن أسلافها الأصلاء حقاً هم النقاد « الديمقراطيون لثوريون » فى روسيا إبّان القرن التاسع عشر ، أعنى بلينسكى

وتشيرنتشيفسكى ودوبر ليوبوف ؛ فلقد نظر هؤلاء الثلاثة إلى الأدب بوصفه تحليلاً للمجتمع ونقداً له ؛ ونظروا إلى الفنان بوصفه واحداً من رجال التنوير ، ودعوا إلى عدم انغماس الأدب فى التقنيات الجمالية المتقنة إلى الدرجة التى تعوقه عن أن يكون أداة للتقدّم الاجتماعى . وكان الفن ـ عندهم ـ يعكس الواقع الاجتماعى ، ويصوّر ملامحه النمطية . ويمكن أن نشعر بتأثير هؤلاء النقاد فى كتابات بليخانوف (« بلينسكى الماركسية » كما أسماه تروتسكى) ؛ فلقد عدّل بليخانوف من تأكيد تشيرنتشيفسكى الأبعاد الدعائية للفن ، ورفض أن يضع الأدب فى خدمة سياسة الحزب ، وميّز بدقة بين الوظيفة الاجتماعية للأدب وآثاره الجمالية ، وألحّ على أن الفن القيّم هو الفن الذى يخدم التاريخ أكثر مما يخدم المتعة العارضة . وآمن بليخانوف ـ شأنه فى ذلك شأن الديمقراطيين الثوريين ـ بأن الأدب « يعكس » الواقع ، على نحو جعله يسلّم بإمكان « ترجمة » لغة الأدب إلى لغة علم الاجتماع ، أى إيجاد « معادل اجتماعى » للحقائق الاجتماعية . وإذا كان الكاتب يحوّل الحقائق الاجتماعية إلى حقائق أدبية فمهمة الناقد هى فك شفرة هذه الحقائق ، أو ترجمتها على نحو يرجعها إلى أصلها فى الواقع . ويتفق بليخانوف مع بلينسكى ـ مثلما يتفق معهما لوكاش ـ فى أن الكاتب يعكس الواقع بأدلّ صورة ممكنة عن طريق خلق « أنماط » . وهذا يعنى أن الشخصيات التى يخلقها الكاتب تعبير عن « فردية تاريخية » وليست مجرد تصوير لجوانب سيكولوجية ذاتية .

هكذا تدين الواقعية الاشتراكية لتراث بلينسكى وبليخانوف بصياغتها مقولة الأدب بوصفه انعكاساً نمطياً للمجتمع . صحيح أن النمطية مفهوم موجود عند ماركس وإنجلز على السواء ، ولكن كليهما لا يستخدم المفهوم ـ فى ملاحظاتهما الأدبية ـ مقترنا بأى إلحاح على ضرورة التوجيه السياسى للأعمال الأدبية . ولم يكن أى واحد من الكتاب الذين يؤثرهم ماركس ـ مثل إسخولس وشكسبير وجوته ـ ثوريا تماما ، بل إن ماركس يهاجم ـ فى مقالة باكرة كتبها فى « صحيفة الراين » عن حرية الصحافة ـ النظرات النفعية التى تتعامل مع الأدب بوصفه وسيلة إلى غاية ، لأن :

« الكاتب لا ينظر إلى عمله بوصفه وسيلة إلى غاية ؛ فعمله غاية فى ذاته . ولو تحولت الكتابة عند الكاتب أو الآخرين إلى مجرد وسيلة لكان معنى ذلك التضحية بوجود الكاتب نفسه لو دعت الحاجة . . . إن الحرية الأولى للصحافة تتمثل فى أنها ليست تجارة » .

ولكن هناك نقطتين يجب توضيحهما فى هذا السياق . أولاهما : أن ماركس كان يتحدث عن الاستغلال التجارى للأدب وليس عن الاستغلال السياسى . وثانيتهما : أن الجزم بأن الصحافة ليست تجارة يمثّل جانباً من مثالية ماركس الشاب ؛ لأنه قد عرف بوضوح بل قال فيما بعد إن الصحافة تجارة حقاً . ولكن فكرة الفن بوصفه غاية فى ذاته تبرز حتى فى عمل ماركس الناضج ؛ فهى موجودة فى « نظريات فائض القيمة » (١٩٠٥ - ١٩١٠) ، حيث يلاحظ ماركس أن « ميلتون أنتج الفردوس المفقود للسبب نفسه الذى أنتجت به دودة القزّ الحرير ؛ أى أنه مارس نشاطاً مرتبطاً بطبيعته » . (وفى «مسودات الحرب الأهلية فى فرنسا » (١٨٧١) يقارن ماركس بين بيع ميلتون قصيدته مقابل خمسة جنيهات والمسئولين عن كومونة باريس الذين أدوا واجباً عاماً دون مكافأة مالية عظيمة) .

ولم يسو ماركس أو إنجلز تسوية فجة بين الجميل استطبقيا والصحيح سياسياً ؛ ذلك على الرغم من أن الميول السياسية تدخلت بشكل طبيعى فى الحكم بالقيمة على الأدب عندهما ؛ فلقد اثر ماركس الكتاب الساخرين من كتاب الواقعية الراديكاليين ، وكان معاديا للرومانتيكية التى عدّها من قبيل الشعر الذى لا يستند إلى واقع سياسى صلب (باستثناء القصائد القصصية التى أنتجتها الرومانتيكية) ، ونفر كل النفور من شاتوبريان ، ونظر إلى الشعر الرومانتيكى الألمانى بوصفه قناعا دينيا يخفى التبذل الزرى للحياة البرجوازية ، بل العلاقات الإقطاعية الألمانية .

وأيا كان الأمر ، فإن اتجاه ماركس وإنجلز إزاء قضية الالتزام يتكشف أفضل ما يتكشف فى خطابين شهيرين ، كتبهما إنجلز إلى

كاتبتين للرواية قدمت كلتاهما إليه عملها . يقول إنجلز ــ فى الخطاب الذى كتبه إلى نيناكاوتسكى ، التى أرسلت إليه رواية فاترة ساذجة ــ إنه لا ينفر بالقطع من أى رواية ذات ميل سياسى ، ولكن من الخطأ أن ينحاز المؤلف بشكل مباشر ؛ فالميول السياسية يجب أن تنبع تلقائيا من المواقف الدرامية ؛ فبهذه الطريقة غير المباشرة وحدها يمكن للرواية الثورية أن تؤثر تأثيراً فعالاً فى الوعى البرجوازى لمن يقرؤها :

« إن الرواية ذات الأساس الاشتراكى تحقق غايتها كاملة . . . لو استطاعت أن تحطّم تفاؤل العالم البرجوازى ، وتغرس الشك فى طابعه الأزلى ، حتى لو لم يقدّم مؤلفها أى حل محدد ، أو ينحز صراحة إلى جانب دون آخر ، وذلك بالوصف اليقظ للعلاقات الحقيقية المتبادلة ، وتعرية الأوهام التقليدية » .

وفى الخطاب الثانى إلى مارجريت هاركنيس عام ١٨٨٨ ، انتقد إنجلز حكايتها البروليتارية عن شوارع لندن (« فتاة من المدينة ») لتصويرها جماهير حى الإيست إند فى لندن على أنها غاية فى الجمود . وعقّب إنجلز على العنوان الفرعى للراوية (قصة واقعية) قائلا :

« إن الواقعية ــ فيما أرى ــ تتضمن ، إلى جانب صدق التفاصيل ، صدق تقديم شخصيات نمطية فى ظروف نمطية » .

وهاركنيس تتباعد عن النمطية الحقة لأنها تخفق فى أن تعبر فى تصويرها للطبقة العاملة الفعلية عن أى إحساس بالدور التاريخى لهذه الطبقة وإمكان تغييرها ، على نحو جعل روايتها رواية « طبيعية » غير « واقعية » .

ويوضح خطابا إنجلز أن الالتزام السياسى المباشر غير ضرورى فى الفن القصصى (وليس مرفوضاً بالطبع) لأن الكتابة الواقعية الحقة تجسّد القوى المهمة فى الحياة الاجتماعية على نحو درامى ، متجاوزة

بذلك الملاحظة الفوتغرافية ، والبلاغة المفروضة للحل السياسى . وذلك هو مفهوم « الانحياز الموضوعى » الذى طوّره النقد الماركسى بعد ذلك ، حيث لم يعد الكاتب فى حاجة إلى أن يحشر آراءه السياسية الخاصة فى عمله ؛ ذلك لأنه ينحاز حقاً عن طريق ما يتكشف به عمله عن قوى حقيقية كامنة ، تؤثر فى موقف من المواقف على نحو موضوعى . والانحياز — بهذا المعنى — كامن فى الواقع نفسه ، ونابع من منهج معالجة الواقع الاجتماعى ، أكثر من كونه نابعاً من اتجاه ذاتى إزاء هذا الواقع (ولقد أدين هذا « الانحياز الموضوعى » فى ظل الستالينية بوصفه « موضوعية محضة » ، واستبدل به انحياز ذاتى خالص) .

هذا الانحياز الموضوعى هو مهاد الموقف النقدى عند كل من ماركس وإنجلز ؛ فقد نقد كل منهما — مستقلا عن الآخر — مسرحية شعرية من مسرحيات لاسال ، لافتقارها إلى واقعية شكسبير الغنية ، تلك التى كانت تحول دون تحوّل الشخصيات إلى مجرد ببغاوات للتاريخ . وأدان كلاهما لاسال فى اختياره بطلا غير نمطى بالقياس إلى غاياته . ولقد وجّه ماركس نقداً مشابهاً لأشهر روايات يوجين سو ، وهى « خفايا باريس » ، فى كتابه « العائلة المقدّسة » (١٨٤٥) ، فرأى فى شخصياتها المزدوجة تمثيلاً عاجزاً .

وتكشف حدّة هجوم ماركس على الميلودراما الأخلاقية فى رواية يوجين سو عن جانب آخر حاسم فى معتقداته الجمالية ؛ فالرواية تناقض نفسها ، وتبطن غير ما تعلن ؛ فالبطل الذى يراد له أن يكون جذاباً من الناحية الأخلاقية ، يتكشف — دونما قصد — عن إنسان بلا أخلاق ، يبرر اللا أخلاقية . ومع أن الرواية تظل حبيسة أيديولوجيا البرجوازية الفرنسية ، التى ساعدت على ذيوعها وشرائها ، فإنها تتجاوز حدود هذه الأيديولوجيا البرجوازية — أحيانا — لتوجّه لطمة إلى وجه التحامل البرجوازى . هذا التمييز بين بعدى « الوعى » و « اللا وعى » فى رواية يوجين سو هو تمييز بين « الرسالة » الاجتماعية المباشرة وما تنطوى عليه الرواية حقا (وماركس — هنا — يسبق فرويد فى اكتشاف عقدة خصاء مطمورة تؤثر فى الرواية) . إن هذا التمييز

هو الذى مكّن ماركس وإنجلز من الإعجاب بمؤلف رجعى مثل بلزاك ، الذى كان ــ برغم أهوائه الكاثوليكية ومناصرته الملكية ــ عميق الشعور بالحركات المهمة فى عصره ، فاندفع بقوة إدراكه الفني إلى نوع من التعاطف يتعارض مع آرائه السياسية . ولذلك وصفه ماركس ــ فى « رأس المال » ــ بأنه كان ذا إدراك عميق للموقف الحقيقى ؛ وقال عنه إنجلز فى خطابه إلى مارجريت هاركنيس :

« كان تهكمه ألذع ، وسخريته أوجع ، حينما كان يحرك النبلاء من الرجال والنساء الذين أولاهم تعاطفه العميق » .

صحيح أن بلزاك كان يشايع الملكية ، ولكن قصصه تتكشف عن إعجاب صادق بألدّ أعدائه السياسيين من الجمهوريين . هذا التمييز بين المقصد الذاتى للعمل الأدبى والمعنى الموضوعى له (أو ما يمكن تسميته « مبدأ التعارض ») هو ما نجد أصداءه تتجاوب فيما كتبه لينين عن تولستوى[٧] ، وفيما كتبه لوكاش عن وولترسكوت .

٤ - ٤ نظرية الانعكاس :

ولا تنفصل قضية الانحياز فى الأدب عن قضية صلة الأعمال الأدبية بالعالم الواقعى ؛ فإن دعوى الواقعية الاشتراكية بأن الأدب يوجّه القرّاء إلى اتجاهات معينة ، دعوى تقوم على افتراض مؤداه أن الأدب « يعكس » حقا (أو يجب أن يعكس على الأقل) ، أو « يمثّل » الواقع الاجتماعى بطريقة مباشرة نوعاً . ومن الطريف أن كلا من ماركس وإنجلز لم يستخدم استعارة « الانعكاس » فيما يرتبط بالأعمال الأدبية[٨] ؛ ذلك على الرغم من حديث ماركس ــ فى « العائلة المقدّسة » ــ عن عدم صدق رواية يوجين سو فيما يتصل بتصويرها العصر ، وما وجده إنجلز فى ملحمة هوميروس من إشارات توضح نظم القرابة فى اليونان القديمة . ومع ذلك ، فقد أصبحت « نزعة الانعكاس » اتجاهاً راسخاً فى النقد الماركسى ، بوصفها وسيلة لمقاومة النظريات الشكلية التى تحصر الأدب فى نطاق ضيق منعزل عن التاريخ .

والنظرية التي ترى أن الأدب « بعكس » الواقع نظرية واضحة التهافت ، خصوصاً في أكثر أشكالها سذاجة ؛ لأنها تشير إلى علاقة سلبية آلية بين الأدب والمجتمع ، كما لو كان العمل الأدبي أشبه بالمرآة الصافية أو الصورة الفوتغرافية ، أي مجرد تسجيل جامد لما يحدث في الخارج . صحيح أن لينين تحدث عن تولستوى بوصفه « مرآة ثورة ١٩٠٥ » في روسيا ، ولكن إذا كانت أعمال تولستوى مرآة فإنها لابد أن تكون مرآة وُضعت بزاوية معينة تجاه الواقع ، كما يقول بييرماشرى ، وعلى نحو تغدو معه مرآة مكسورة تعرض صورها في شكل متجزّىء ، بحيث تكون معبرة فيما لا تعكسه بقدر ما هى معبرة فيما تعكسه . ويعقب برتولت برخت على تشبيه المرآة نفسه — في « الأورجانون الصغير للمسرح » (١٩٤٨) — بأنه « إذا كان الفن يعكس الحياة فإنه يفعل ذلك بمرايا خاصة » . وإذا كان علينا أن نتحدث عن مرآة تقوم على الاختيار ، ولها انكسارات ضوئية معينة ، وبقع معتمة ، فمن الواضح أن استعارة « الانعكاس » ليس لها سوى فائدة ضئيلة ، ومن الأفضل اطّراحها والعدول عنها إلى استعارة أكثر جدوى .

وعلى أى حال ، فما يمكن أن يكون بديلاً لاستعارة الانعكاس مازال غير واضح إلى الآن . وإذا كانت أكثر الصيغ سذاجة لهذه الاستعارة عقيمة من الناحية النظرية فإن أكثر صيغها إتقانا تظل منطوية على قصور واضح ، كما هو الحال فيما كتبه لوكاش طوال الثلاثينيات والأربعينيات ؛ فلقد تبنى لوكاش — في هذه الحقبة — نظرية لينين المعرفية عن الانعكاس ؛ تلك النظرية التي تقرر أن كل إدراك للعالم الخارجى يقوم على انعكاسٍ هذا العالم في الوعى الإنسانى . بكلمات أخرى ، تقبل لوكاش تقبلاً كاملاً النظرية التي تذهب إلى أن المفاهيم هى — إلى درجة ما — صورة منعكسة للواقع الخارجى في ذهن الإنسان . ولكن المعرفة الحقة ليست مسألة انطباعات أولية للحس ، فيما يراها لينين أو لوكاش ، بل هى « انعكاس » للواقع الموضوعى أكثر عمقاً وشمولاً مما هو موجود في مظهر هذا الواقع . فالمعرفة — بهذا المعنى — إدراك لمقولات تشكل أساس مظاهر الواقع ؛ مقولات

تكتشفها النظرية العلمية أو الفن العظيم ـ فيما يرى لوكاش . ومن الواضح أن هذه الصيغة أرقى صيغ نظرية الانعكاس قيمة ، ولكني أشك فى أنها تترك أى مجال للانعكاس ؛ ذلك لأنه إذا كان العقل قادرا على النفاذ إلى المقولات الكامنة فى التجربة الآنية فمن الواضح أن الوعى نشاط ، أو ممارسة ، تؤثر فى هذه التجربة فتحوّلها إلى حقيقة ؛ وليس فى ذلك ما يبرر الحديث عن الانعكاس . ومن المؤكد أن لوكاش كان يريد ـ فى النهاية ـ الحفاظ على الفكرة القائلة إن الوعى قوة فاعلة . ولذلك نجده ـ فى كتابه الأخير عن « علم الجمال الماركسى » ـ ينظر إلى الوعى الفنى بوصفه تدخلا خلاقا فى العالم وليس مجرد انعكاس له .

ولقد ذهب تروتسكى إلى أن الخلق الفنى « انحراف وتغيير للواقع وفقاً لقوانين الفن الخاصة » . ولا شك فى أن تروتسكى قد أفاد ، جزئياً ، فى بلورة هذه الصيغة الممتازة من النظرية الشكلية الروسية التى نظرت إلى الفن بوصفه « تغريبا » للتجربة . وأهم من ذلك أن هذه الصيغة تنقض أى فكرة بسيطة عن الفن بوصفه انعكاساً . ويلتقط بيير ماشرى الخيط من تروتسكى ليمضى به خطوة أبعد ، فيرى أن أثر الفن يكمن أساسا فى تشويه الواقع لا فى محاكاته ، وأنه إذا كانت الصورة فى الفن تستجيب تماما للواقع (كما تفعل المرآة الصافية) فإنها تغدو متطابقة معه ، فلا تصبح صورة على الإطلاق . ومن هنا ، كان أسلوب « الباروك » فى الفن هو نموذج كل نشاط فنيٍّ عند بيير ماشرى ؛ لأن هذا الأسلوب يفترض تزايد قدرة الفنان على المحاكاة بتباعده عن موضوع المحاكاة . ومن ثم ينظر ماشرى إلى الأدب بوصفه حكاية ساخرةparody قوامها المفارقة .

ويمكن للمرء القول إن الأدب لا يرتبط بموضوعه على أساس من علاقة انعكاس متماثلة وحيدة الجانب . إن الموضوع فى الفن متكسّر ، متبهت ، لا يُعاد إنتاجه بالطريقة التى تعيد بها المرآة الصافية إنتاج موضوعها ، بل بالطريقة التى يُنتج بها العرضُ المسرحيُّ النصَّ الدراميَّ ، أو ـ إذا خاطرت بمثال جسور ـ بالطريقة التى تعيد بها العربة إنتاجَ المواد التى بُنِيَتْ منها . وواضح أن العرض المسرحى شىء

أكثر من مجرد « انعكاس » للنص الدرامى ؛ فالعرض المسرحى (خصوصاً فى مسرح برخت) تحويل للنص إلى نتاج فريد ، تحقق عملية صنعه مطالب بعينها ، مرتبطة بشروط العرض ذاته . وبالمثل ، ليس من المعقول أن نتحدث عن عربة « تعكس » المواد التى دخلت فى صنعها ؛ فليس هناك استمرار آلى يصل المواد المصنّعة بالنتاج المنجز للعربة ، بل يتدخل العمل بين المواد والنتاج ليحوّل المواد إلى نتاج . صحيح أن المشابهة بين النتاج الفنى والعربة مشابهة غير دقيقة ، فما يتميّز به الفن حقا هو أنه ــ عندما يحوّل مواده إلى نتاج ــ يكشف عن هذه المواد ويتباعد بها فى آن واحد . وليس الأمر على هذا النحو فى إنتاج السيارة . ولكن المقارنة يمكن أن تظل قائمة ، جزئياً على ما هى عليه ، بوصفها مقارنة تصحّح الفكرة التى ترى فى الفن إعادة لإنتاج الواقع بالطريقة التى تعكس بها المرآة صور العالم .

ويردنا التساؤ ل حول مدى تباعد الفن عن أن يكون مجرد انعكاس للواقع إلى قضية الانحياز . ولقد ذهب لوكاش ــ فى « معنى الواقعية المعاصرة » (١٩٥٨) ــ إلى ضرورة أن يقوم الكتاب المحدثون بما هو أكثر من مجرد عكس يأس المجتمع البرجوازى أو سآمة مراحله المتأخرة ؛ إذ لو ظلوا عاكسين فحسب ، ما قدّم فنهم سوى التشوهات التى تطبع الوعى البرجوازى الحديث بطابعها . فانعكاس الشائه فى الواقع لا ينتج سوى الشائه فى الفن . ولذلك دعا لوكاش الكتاب إلى تجاوز انحطاط جويس وبيكيت . ولم يكن من الضرورى ــ عنده ــ أن يمضى الكتاب إلى نهاية طريق الانحياز حيث « الواقعية الاشتراكية » ؛ فحسبهم ــ إن استطاعوا ــ أن يتوسلوا فى إبداعهم بما اصطلح عليه النقد السوفيتى باسم « الواقعية النقدية » ؛ أى الفهم الإيجابى النقدى الشامل للمجتمع ؛ ذلك الفهم الذى تميّز به الأدب القصصى العظيم فى القرن التاسع عشر ، والذى تميّز به توماس مان من بين المحدثين . صحيح أن هذه « الواقعية النقدية » أدنى من « الواقعية الاشتراكية » ، فيما يذهب لوكاش ، ولكنها خطوة فى الطريق على الأقل . وما يطلبه لوكاش من أدب العصر الحديث فى القرن العشرين ، إذن ، هو نوع من العودة إلى القرن التاسع عشر ،

وذلك لما رآه من حاجة ماسة إلى عودة الكتاب إلى التراث العظيم للواقعية النقدية . ولم يطلب لوكاش من الكتّاب الالتزام المباشر بالاشتراكية ، بل رأى أن عليهم « وضعها فى الحسبان دون رفض لها — على الأقل » .

ولقد انصب الهجوم على لوكاش — بسبب هذا الموقف — من جبهتين ؛ فمن ناحية انطلق برخت — كما سنرى — فى نقد مفحم مؤداه أن لوكاش يتجاهل تجاهلاً فادحاً أفضل ما فى الفن الحديث ، وأنه يقوم بعملية توثين لواقعية القرن التاسع عشر ، ليجعل منها وثناً لا يفارقه القرن العشرون . ومن ناحية ثانية ، هوجم لوكاش من رفاق الحزب الشيوعى بسبب موقفه الفاتر من الواقعية الاشتراكية ؛ فهو لم يمس هذه الواقعية سوى مسٍّ روتينى عابر ، واتخذ من نتاجها الضحل الموقف نفسه الذى اتخذه من الانحطاط الشكلى ؛ فوضع التراث الإنسانى العظيم للواقعية البرجوازية فى مقابل جمود أدب الواقعية الاشتراكية من ناحية ، وتدهور أدب الحركة الطليعية فى العالم الرأسمالى من ناحية ثانية . ولسنا فى حاجة إلى مشاركة الحزب الشيوعى دفاعه عن الواقعية الاشتراكية لنقرّ انتقاده لضعف موقف لوكاش ؛ ذلك الضعف الذى يتجلى فى الدعوى الواهية التى تدعو الكتاب إلى وضع الاشتراكية فى الحسبان « دون رفض لها — على الأقل » . لقد كانت المقابلة التى أقامها لوكاش بين الواقعية النقدية والانحطاط الشكلى مقابلة تضرب بجذورها فى حقبة الحرب الباردة ، عندما كان من الضرورى أن يعقد العالم الستالينى تحالفا مع « محبى السلام » من مثقفى البرجوازية التقدميين ؛ فكان من الضرورى التقليل من أهمية الالتزام الثورى ، وتحويل سياسة العالم الستالينى — فى هذه الحقبة — إلى تقابل مبسط بين « سلام » و « حرب » ، وبين كتاب « تقدميين » إيجابيين يرفضون اليأس ، وكتاب « رجعيين » منحطين يحتضنونه . وبالمثل ، يعكس ما كتبه لوكاش — فى « الرواية التاريخية » — من مدح محبط لكتاب الدرجة الثالثة من المعادين للفاشية سياسة مرحلة الجبهة الشعبية ، بما قامت عليه من معارضة « ديمقراطية » — وليست اشتراكية ثورية — لقوى الفاشية المتزايدة .

وكان لوكاش ينتمى أساساً إلى التراث الإنسانى الألمانى الكلاسيكى العظيم ، كما يذهب جورج ليختايم ؛ وهذا ما جعله ينظر إلى الماركسية بوصفها امتداداً لهذا التراث ، وعلى نحو تجاوبت معه الماركسية والنزعة البرجوازية الإنسانية فى ذهنه ، فتشكل من تجاوبهما مهاد فكرى لجبهة مستنيرة متآزرة ، واجهت التراث اللا عقلى الألمانى الذى بلغ ذروته فى الفاشية .

٤ - ٥ الالتزام الأدبى والماركسية الإنجليزية :

ولقد نوقشت قضية « الأدب الملتزم » فى النقد الماركسى الإنجليزى بدرجة أقل من الدقة . وكانت قضية الالتزام حية فى هذا النقد فى الثلاثينيات من هذا القرن ، ولكن القضية استعصت على الحل بسبب الخلط الفكرى الذى وقع فيه هذا النقد . ويكمن هذا الخلط ـ كما لاحظ ريموند وليامز ـ فى أن أغلب النقد الماركسى الإنجليزى سلّم تسليما تلقائياً بنظرة آلية ترى فى الفن رد فعل سلبى منعكس للأساس الاقتصادى ، فى الوقت نفسه الذى آمن فيه هذا النقد بالنظرة الرومانتيكية التى ترى فى الفن إسقاطاً لعالم مثالى ، ودفعاً بالبشر إلى قيم جديدة . وذلك تناقض يظهر واضحاً فى كتابات كريستوفر كودويل ، الذى نظر إلى الشعر بوصفه نشاطاً وظيفياً ، بمعنى أنه نشاط يكيّف غرائز البشر الثابتة لصالح غايات اجتماعية ضرورية عن طريق تحويل المشاعر البشرية . والأغانى التى تصاحب الحصاد مثال ساذج على هذا التكييف ، حيث « تُسخر الغرائز لتلبية حاجات الحصاد بواسطة آلية أو ميكانزم اجتماعى » هو الفن . وليس من الصعب أن نرى الصلة الوثيقة بين هذه النظرة الوصفية الساذجة إلى الفن ونظرة جدانوف ؛ ذلك لأنه إذا كان يمكن للشعر أن يساعد فى الحصاد فيمكن له أن يحفز العمال على إنتاج الصلب . ولكن كودويل يوحد بين هذه النظرة وصيغة من الصيغ المثالية الرومانتيكية أكثر قرباً إلى شيلى منها إلى ستالين ، خصوصاً حين يذهب إلى « أن الفن أشبه بمصباح سحرى يسقط نفوسنا الحقة على الكون ، ويعدنا بأننا نستطيع تغيير الكون حسب رغبتنا ، أى تغييره بمقياس حاجتنا » . هذا التحول من الغريزة

إلى الرغبة أمر شائق حقا ، يغدو معه الفن عاملاً مساعداً يعين الإنسان على أن يكيّف الطبيعة مع نفسه ، بدل أن يكيف نفسه معها . ويشبه هذا الخليط من الأفكار البرجماتية والرومانتيكية عن الفن ـ فى بعض جوانبه ـ « الرومانتيكية الثورية » الروسية ؛ إذ يلتقى كلاهما حول إضافة الصورة المثالية لما يمكن أن يوجّه إلى التصوير المخلص الذى يلحّ على ما هو موجود حقاً ، فى سبيل حث البشر على تحقيق إنجازات أرقى . ولكن الخلط يتضاعف عند كودويل بفعل التأثير القوى للرومانتيكية الإنجليزية ، التى رأت فى الفن تجسيداً لعالم من القيم المثالية . ويحاول كودويل أن يوفّق بين النقيضين فى الفصل الأخير من كتابه « الوهم والواقع » ، داعياً الشعراء « المتعاطفين » ـ أمثال أودن وسبندر ـ إلى نبذ ميراثهم البرجوازى ؛ وبذل أنفسهم فى سبيل الالتزام بثقافة البروليتاريا الثورية . والمفارقة الساخرة ـ فى الموقف ـ أن فكرة الشعر الذى يسقط « حلم » الإمكان المثالى هى نفسها فكرة من أفكار الميراث البرجوازى . وينتهى الأمر بعجز كودويل عن الانفلات من تناقضه الفكرى ، وما يترتب على ذلك من عجزه عن اكتشاف نظرية جدلية فى علاقة الفن بالواقع ، فظل الشعر ـ عنده ـ توجيها فعالاً للطاقات الاجتماعية ، وحلماً طوباويا فى الوقت نفسه .

وكان النقاد الإنجليز الآخرون ممن آمنوا بالماركسية فى الثلاثينيات والأربعينيات عاجزين ـ مثل كودويل ـ عن تحديد العلاقة بين الفن والواقع . وقد أثّر جهد كودويل فى واحد من أقوم النقاد الماركسيين لهذه المرحلة ، وهو جورج طومسون فى دراسته عن « إسخولس وأثينا » (١٩٤١) . ولكن دراسة طومسون الرائدة عن الكيفية التى تجسّد بها الدراما اليونانية الأشكال الاقتصادية والسياسية المتغيرة للمجتمع اليونانى أكثر إثارة للإعجاب من أطروحته التى تأثر فيها خطى كودويل ، والتى انطوت على التسليم بأن مهمة الفنان هى جمع مخزون الطاقة الاجتماعية ، ليخلق منها وهماً متحرراً ، يدفع البشر إلى عدم تقبل العالم على علاته . أما أليك وست فقد نظر إلى الفن ـ فى كتابه « الأزمة والنقد » (١٩٣٧) ـ بوصفه طريقة فى تنظيم « الطاقة البشرية » ، وحدّد قيمة الأدب بتجسيده الطاقات الإنتاجية

للمجتمع ، وعلى نحو لا يقبل معه الكاتب العالم على علاته ، بل يعيد خلق هذا العالم ، كاشفاً عن طبيعته الحقة بوصفه نتاجاً مبنياً . ويوقظ الكاتب فى القراء طاقات مماثلة عندما يوصل إليهم الإحساس بالطاقة المنتجة ، وليس مجرد إشباع رغباتهم الاستهلاكية . ولكن هذا الطرح للقضية يظل طرحاً غامضاً غير محدد ، برغم ما فيه من خيال ، فضلا عن أن الانزلاق إلى مصطلح « الطاقة » غير الماركسى لا يساعد على مواجهة القضية(٩) .

ولا شك فى أن السؤال الشهير الذى يطرحه بعض النقد الماركسى على الأعمال الأدبية ليحدّد قيمتها ، أعنى السؤال عن صحة الاتجاه السياسى لهذه الأعمال ، وما يتصل بهذه الصحة من تعزيز قضية البروليتاريا ، إنما هو سؤال يفضى إلى إهمال أسئلة أخرى عن العمل الأدبى من حيث هو بناء جمالى . وتبدو خطورة الأولوية التى يحتلها هذا السؤال بالقياس إلى الأسئلة الجمالية فى كتاب لوكاش « الرواية التاريخية » ، خصوصاً حين يقول لوكاش :

> « ليس المهم أن يكون سكوت أو مانزونى أرقى جمالياً من هينرخ مان مثلاً ؛ فليست هذه هى النقطة الأساسية ، بل المهم أن سكوت ومانزونى وبوشكين وتولستوى كانوا قادرين على الإدراك العميق للحياة الشعبية وتصويرها فى أسلوب أصيل إنسانى وتاريخى بصورة ملموسة ، أكثر من الكتاب البارزين فى عصرنا » .

ترى ماذا تعنى عبارة « أرقى جمالياً » سوى دلالة من قبيل : « أكثر عمقاً وأصالة وإنسانية وتاريخية بصورة ملموسة » ؟! (ولنغض الطرف عن الغموض اللافت لكل هذه المصطلحات) . إن لوكاش ـ شأنه شأن كثير من نقاد الماركسية ـ يستسلم لاواعياً إلى إحدى الأفكار البرجوازية عن « الجمالى » بوصفه مجرد أمر ثانوى الأهمية ، لا يتجاوز الأسلوب والتقنية .

ولكن لابد لى من الاحتراز فيما أشير إليه بتهافت السؤال عن تقدمية العمل الأدبى من الناحية السياسية بوصفه أساساً للنقد الماركسى ؛ فما أقصد إليه بهذا التهافت لا يعنى رفض الأدب المنحاز أو التقليل من شأنه . إن المستقبليين الروس ، والتشييديين الذين رحلوا إلى المصانع والمزارع الجماعية (مستهلين جرائد الحائط ، منشئين حجرات القراءة ، مقدمين عروض رحلاتهم بواسطة الراديو والفيلم ، مراسلين جرائد موسكو) ، والتجريبيين المسرحيين من أمثال ميرهولد وإروين بسكاتور وبرتولت برخت ، ومئات من جماعات التهييج التى نظرت إلى المسرح بوصفه تدخلاً مباشراً فى صراع الطبقة ــ كل هؤلاء قد قدّموا إنجازات باقية . هذه الإنجازات تظل بمثابة نقض حى للفرضية المتحذلقة فى النقد البرجوازى ، تلك التى ترى أن الفن شىء والدعاية شىء آخر . يضاف إلى ذلك ، أن كل فن عظيم هو فن تقدمى بالمعنى المحدد الذى يؤكد أن كل فن يقطع ما بينه وبين التطورات المهمة من حوله ، ويعْرى من الحس التاريخى ، إنما هو فن ينحدر إلى مرتبة ثانوية . وما نحتاج إلى تأكيده هو « مبدأ التعارض » عند ماركس وإنجلز ؛ أعنى أن الآراء السياسية للمؤلف قد تتجه اتجاهاً معارضاً لما يتكشف عنه عمله موضوعياً . ويجب أن نؤكد ــ بالمثل ــ أن السؤال عن ضرورة وجود فن « تقدمى » إنما هو سؤال تاريخى ، لا توجد له إجابة جامدة واحدة صالحة لكل زمان ومكان ؛ فإن هناك حقباً ومجتمعات لا يكون فيها الالتزام السياسى الواعى « التقدمى » شرطاً ضرورياً لإنتاج فن عظيم . وهناك حقب أخرى ــ كحقبة الفاشية ــ لا يمكن للفنان أن يعيش فيها أو يبدع ، دون أن يكون ملتزماً التزاماً واضحاً . فى مثل هذه الحقب ، يوازى الانحياز السياسى الواعى القدرة على إنتاج فن مهم تلقائياً . ولا تقتصر هذه الحقب على الفاشية فحسب ؛ فهناك مراحل أقل حدة ، ينحدر فيها الفن فى المجتمع البرجوازى إلى مرتبة ثانوية ، ويغدو تافهاً عاجزاً ؛ لأن الأيديولوجيا العقيمة التى ينبع منها ــ والتى لا تمدّه بما هو مثمر ــ قد فقدت قدرتها على الإتيان بأى شىء . فى مثل هذه المراحل ، تصبح الحاجة ملحة مرةً أخرى إلى فن ثورى واضح . وتلك قضية لابد من معالجتها معالجة جادة ، سواء كنا نعيش هذه المرحلة أو لا نعيشها .

٥ - الفنان منتج :

٥ - ١ الفن إنتاج .

تحدثت حتى الآن عن الشكل والسياسة والأيديولوجيا والوعى ، ولكنى لم أتحدث عن حقيقة بسيطة واضحة يعرفها كل إنسان ، ناهيك عن الماركسىّ . إن الأدب يمكن أن يكون مهارة أو نتاجاً لوعى اجتماعى ، أو عالماً من الرؤية ، ولكنه صناعة أيضاً ؛ ذلك لأن الكتاب ليس مجرد بنية لمعنى بل هو ـ فضلاً عن ذلك ـ سلعة ينتجها ناشرون ويبيعونها فى الأسواق لتحقق ربحاً . وليس المسرح مجموعة من النصوص الأدبية فحسب ، بل هو ـ فضلاً عن ذلك ـ عمل رأسمالى ، يعمل فيه أناس (مؤلفون ومخرجون وممثلون وعمال مسرح) لإنتاج سلعة مربحة يستهلكها المشاهد . وليس النقاد مجرد محللى نصوص ؛ فهم أكاديميون (عادةً) تستأجرهم سلطة لإعداد الطلاّب الإعداد الأيديولوجى اللازم لأداء وظائف داخل المجتمع الرأسمالى . وليس المؤلفون مجرد نقلة للأبنية العقلية المجاوزة للفرد فحسب ؛ فهم عاملون تستأجرهم دور النشر لإنتاج سلعة رائجة فى السوق . ولقد قال ماركس ـ فى « نظريات فائض القيمة » ـ « ليس الكاتب عاملاً بقدر ما ينتج فحسب ، بل بقدر ما يمكّن الناشر من الربح ، ويعمل مقابل أجر » .

ويحسن بنا أن نتذكر ذلك كله ؛ فالفن قد يكون أرقى ما يتوسط المنتجات الاجتماعية من حيث علاقته بالأساس الاقتصادى ، فيما لاحظ إنجلز ، ولكنه جزء من ذلك الأساس الاقتصادى من منظور مغاير ؛ فهو نوع من الممارسة الاقتصادية ، ونمط من أنماط إنتاج السلعة . ومن السهل جداً أن ينسى النقاد هذه الحقيقة ، بما فيهم نقاد الماركسية ؛ ذلك لأن الأدب يتعامل مع الوعى الاجتماعى ، ويغرينا ـ نحن الدارسين ـ بأن نقنع بالعمل داخل هذا المجال فحسب . والنقاد الذين أعرض لهم ـ فى هذا القسم ـ هم أولئك الذين أدركوا أن الفن شكل من أشكال الإنتاج الاجتماعى . وهم لم يدركوا هذه الحقيقة بوصفها حقيقة خارجية ، تقع خارج الأدب ، حيث مجال علم اجتماع الأدب ، بل بوصفها حقيقة تحدّد طبيعة الفن نفسه إلى أبعد

حد . إن هؤلاء النقاد ــ وبخاصة ولتر بنيامين وبرتولت برخت ــ ينظرون إلى الفن ، ابتداءً ، بوصفه ممارسة اجتماعية وليس موضوعاً نحلله تحليلاً أكاديمياً . صحيح أننا يمكن أن ننظر إلى الأدب بوصفه نصاً ، ولكننا يمكن أن ننظر إليه ــ فى الوقت نفسه ــ بوصفه نشاطاً اجتماعياً ، أى بوصفه شكلاً من أشكال الإنتاج الاجتماعى والاقتصادى ، يوجد جنباً إلى جنب مع بقية أشكال هذا الإنتاج ، وفى علاقة متبادلة معه .

٥ - ٢ ولتر بنيامين .

ويركز المنهج الذى اتخذه الناقد الألمانى ولتر بنيامين على معالجة هذا الجانب[١٠] ، حيث يلاحظ ــ فى مقاله الرائد « المؤلف منتج » (١٩٣٤) ــ أن النقد الماركسى اعتاد أن يطرح السؤال الخاص بموضع العمل الأدبى بالقياس إلى علاقات الإنتاج فى عصره ، بدل أن يطرح السؤال عن موضع العمل الأدبى داخل علاقات الإنتاج فى عصره . وما يقصد إليه بنيامين من طرح هذا السؤال البديل هو أن الفن يعتمد على تقنيات معينة من الإنتاج ، شأنه فى ذلك شأن غيره من أشكال الإنتاج ؛ أى يعتمد على أنماط معينة فى الرسم والنشر والعرض المسرحى . . الخ . هذه الأنماط جزء من القوى الإنتاجية للفن ، وجانب من مرحلة من مراحل تطور الإنتاج الفنى ، تتضمن جماعاً من العلاقات الاجتماعية بين الفنان المنتج والمتلقى المستهلك . ولقد أشرت من قبل إلى أن الماركسية ترى أن كل مرحلة من مراحل تطور أنماط الإنتاج تنطوى على علاقات اجتماعية معينة للإنتاج ، وأن كل مرحلة تختمر بالثورة عندما تتعارض قوى الإنتاج مع علاقاته ، وعلى نحو لابد أن يدمّر معه تطور قوى الإنتاج الرأسمالى العلاقات الاجتماعية الإقطاعية التى تعوق حركته ، او تدمر الاشتراكيه العلاقات الاجتماعية للرأسمالية ، عندما تعوق الأخيرة التطور المتكامل لثروة المجتمع وتوزيعها العادل .

وتتمثل أصالة بنيامين فى تطبيق هذه النظرية على الفن نفسه ، وعلى نحو يغدو معه الفنان الثورىّ مطالباً بإعادة النظر فى قوى الإنتاج الفنى

المتاحة ، فلا يتقبلها تقبلاً سلبياً ، بل يطوّر منها ويثوّرها ، عاملاً على خلق علاقات اجتماعية جديدة بينه وبين المتلقى ، وبطريقة تزيح العائق الذى يقصر قوى الفن على ملكية خاصة لأقلية تحتكره ، لتصبح ملكية الفن ملكية عامة متاحة للجميع . ولا شك فى أن السينما والراديو والتصوير الفوتغرافى والتسجيلات الموسيقية توسع إلى أقصى درجة من نطاق ملكية قوى الفن . ومهمة الفن الثورى هى تطوير هذه الوسائل الجديدة للاتصال ، وبالقدر نفسه تغيير الأنماط الأقدم للإنتاج الفنى . وليس ذلك من قبيل دفع رسالة ثورية عبر وسائل اتصال موجودة ، بل هو أمر تثوير وسائل الاتصال نفسها . إن بنيامين ينظر إلى الصحيفة ، مثلاً ، بوصفها وسيلة تلغى الانفصال التقليدى بين الأنواع الأدبية ، وتزيح الحاجز الذى يفصل بين الكاتب والشاعر ، وبين الباحث والمعلّق ، بل بين المؤلف والقارىء (ما ظل قارىء الصحيفة على استعداد دائم لأن يصبح كاتباً) . وبالمثل ، فإن الاسطوانات والتسجيلات الموسيقية تتجاوز الشكل المعروف لقاعة « الكونسير » ، وتجعل منه شكلاً عتيقاً . أما السينما والتصوير الفوتغرافى فيغيرّ كلاهما تغييراً جذرياً من أشكال الإدراك التقليدية ، ومن ثم التقنيات والعلاقات التقليدية للإنتاج الفنى . ومن الضرورى ــ والأمر كذلك ــ ألا ينشغل الفنان الثورى بموضوع فنه فحسب ، بل بوسائل إنتاجه بالقدر نفسه ؛ فالالتزام ليس مجرد تقديم آراء صحيحة سياسياً فى الفن ، بل يرتبط بالكيفية التى يعيد بها الفنان بناء الأشكال الفنية المتاحة ، وعلى نحو يغدو معه كل من المؤلفين والقراء والمشاهدين مشاركين فى هذا الالتزام(١١) .

ويعود بنيامين إلى هذا الموضوع مرةً أخرى ، فى مقاله عن « العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الصناعى » (١٩٣٣) ، فيذهب إلى أن الأعمال التراثية فى الفن كانت تحيط بها « هالة » من التمرد والتميز والتباعد والديمومة . ولكن الاستنساخ الآلى للرسم ، مثلاً ، قضى على هذا التفرد ، وأحل محل اللوحة الفريدة نسخاً شعبية ، فحطم بذلك من هالة الفن المتوحد المغترب ، وأتاح للمشاهد أن يرى اللوحة حيث يشاء وحين يشاء . وإذا كان « البورتريه » يحافظ على تباعده عن

الموضوع فإن صور آلة التصوير تنفذ إلى الموضوع ، وتقارب بينه وبين المشاهد إنسانياً ومكانياً إلى أبعد حد ، فتقضى على أى سحر غامض ينطوى عليه الموضوع . يضاف إلى ذلك أن الفيلم فى آلة التصوير يجعل الناس جميعاً خبراء . ماظلوا قادرين على التقاط الصور الفوتغرافية ؛ فتتهدم الشعيرة التقليدية لما سمى « الفن الراقى » . وإذا كان الرسم التقليدى يتيح لنا التأمل الهادىء بسكونه فإن الفيلم السينمائى يغيرّ دوما من إدراكاتنا ، ويعرضنا إلى صدمات لا يتوقف تأثيرها ، صدمات لا تنفصل عن حياة المدنيّة الحديثة التى نعيش فيها ، والتى تتميز بتصادم الإحساسات المتقطعة المتجزئة . وإذا كان ناقد تقليدى مثل لوكاش ينظر إلى هذا التميز بوصفه علامة محزنة على تجزؤ التكامل الإنسانى ، فى ظل الرأسمالية ، فإن بنيامين يكتشف فى هذا التميز إمكانات إيجابية ، ويرى فيه مهاداً لأشكال فنية تقدمية ؛ فمشاهدة فيلم ، والسير فى زحمة مدينة ، والعمل على آلة ـ كلها تجارب صادمة ، تجرد الموضوعات من هالتها . وتقنية « المونتاج » هى المعادل الفنى لذلك كله ؛ فالمونتاج (أى الوصل بين العناصر غير المتشابهة لإحداث صدمة فى وعى المشاهد) هو المبدأ الأساسى للإنتاج الفنى فى عصر التكنولوجيا ، فيما يرى بنيامين[١٢] .

٥ - ٣ برتولت برخت والمسرح الملحمى :

ولقد كان بنيامين صديقاً حميماً لبرتولت برخت وأول نصيرله ، بل إن التوافق الفكرى الذى جمع بين الاثنين أشبه بفصل من أمتع فصول تاريخ النقد الأدبى الماركسى . لقد رأى بنيامين فى مسرح برخت التجريبى (المسرح الملحمى) نموذجاً لما يمكن أن يصل إليه الفنان من قدرة على التغيير فى المحتوى السياسى للفن وأدوات إنتاجه فى آن واحد . وآية ذلك أن برخت « نجح فى تغيير العلاقات الوظيفية بين خشبة المسرح والمتلقى ، وبين النص والمنتج ، وبين المنتج والممثل » . وإذا كان برخت قد حطم المسرح الطبيعى التقليدى تحطيماً خلق معه نوعاً جديداً من الدراما ، فقد كان هذا النوع بمثابة نقد للدعاوى الأيديولوجية للمسرح البرجوازى ؛ نقد يتلخص فى عبارة برخت

الشهيرة عن « فعل التغريب » . لقد أكد برخت أن المسرح البرجوازى يقوم على « الإيهام » والتسليم بأن العرض المسرحى يعيد إنتاج العالم على نحو مباشر ، هادفاً من وراء ذلك إلى حثّ المتلقى على التعاطف مع العرض بخَدَر الإيهام ، وتقبل العرض نفسه بوصفه شيئاً حقيقياً يفتن المشاعر ، وبطريقة يتحول معها المتلقى إلى مستهلك سلبى لموضوع فنى يستهلكه بوصفه حقيقة ثابتة ، دون أن تثير المسرحية هذا المتلقى أو تدفعه إلى التفكير فى الكيفية التى تقدم بها المسرحية شخصياتها وأحداثها ، أو الكيفية التى يختلف هو بها عما تقدمه المسرحية . ولأن الإيهام الدرامى كل تام من حيث الظاهر ، فى هذا المسرح البرجوازى ، ولأنه يخفى حقيقة كونه مصنوعاً ، فإنه يمنع المتلقى من التفكير النقدى فى كل من أسلوب التقديم والأحداث المقدمة .

ويذهب برخت إلى أن النظرية الجمالية التى يقوم عليها هذا النوع من المسرح تعكس عقيدة أيديولوجية ، مؤداها أن العالم معطى ثابت لا يمكن تغييره ، وأن وظيفة المسرح هى تقديم تسلية تخدّر أولئك الذين يقعون فى شراك هذه النظرية . ويواجه برخت هذه النظرية الجمالية بنظرية مضادة ، مؤداها أن الواقع عملية من التغير المتقطّع يصنعها البشر ، وأن المسرح ليست مهمته أن يعكس واقعاً ثابتاً بل واقعاً متحركاً ، تظهر فيه الشخصيات والأحداث بوصفها إنتاجاً لزمنها الخاص ، على نحو يباعد بيننا وبينها ، ويبرر اختلافها عنا واختلافنا عنها ، وبطريقة تغدو معها المسرحية نفسها نموذجاً لعملية الإنتاج هذه ، أى تغدو انعكاساً « فى » الواقع الاجتماعى وليست انعكاساً « عن » هذا الواقع . وبدل أن تُعرض المسرحية بوصفها وحدة مصمتة ، وبطريقة توحى بأن الحدث فيها قد تحدد من الخارج ، تُعرض المسرحية بوصفها كياناً متقطعاً ، يقوم على تعارض داخلى ، يشجّع المتفرج على تكوين « رؤية مركبة » ؛ رؤية تنبهه إلى الإمكانات المتعددة المتصارعة فى أى موقف من المواقف . وبدل أن يتقمص الممثلون أدوارهم يتدربون على التباعد عنها ، كى يشعر بهم المتفرج بوصفهم ممثلين على خشبة مسرح وليسوا شخصيات من

شخصيات الحياة اليومية ؛ فهم يعرضون هذه الشخصيات التى يمثلونها (ويعرضون أنفسهم فى عرضهم لها) دون أن يتقمصوها ، وعلى نحو لا يؤدون معه دوراً بل يتمثلون بدور ، كما لو كانوا يدللون بهذا الدور على شىء أو فكرة ، أو يتأملون فيه تأملاً نقدياً يحاولون إيصاله من خلال العرض . وبقدر ما يتوسل الممثل ــ فى هذا النوع من العرض ــ بمجموعة من الإيماءات التى تشى بالعلاقات الاجتماعية للشخصية ، وبالأوضاع الاجتماعية التى تجعله ــ بما هو ممثل ــ يسلك على هذا النحو دون ذاك فوق خشبة المسرح ، فإنه لا يدعى ــ عند نطقه بكلمات الدور ــ عدم معرفته بما سوف يحدث ، بل يبدى هذه المعرفة ، لأنه يؤمن بحكمة برخت القائلة : « المهم هو ما يصبح مهماً » .

أما المسرحية نفسها فإنها لا تتشكل بوصفها وحدة عضوية ، تشد المتلقى بما يشبه التنويم المغناطيسى من البداية إلى النهاية . إنها على الضد من ذلك ، متباينة فى شكلها ، لاتنساب بطريقة آلية ، وتنطوى على تدخلات ، وتتجمع مشاهدها بطرائق تعطل التوقعات العرفية ، لتدفع المتلقى إلى التأمل النقدى فى العلاقات الجدلية بين الأحداث . ويتقطع انتظام الوحدة العضوية فى المسرحية البرختية باستخدام وسائل فنية مختلفة ، منها الفيلم السينمائى ، والبرجكتورات الخلفية ، والأغنية ، والرقص ، دون أن تمتزج هذه الأشكال امتزاجاً سلساً ، بل تقطع الحدث بدل أن تساعد على اكتماله المحكم . وبذلك كله ، يدفع الكاتب المسرحى المتلقى دفعاً إلى لون من الخبرة المركبة بالأوجه المتعددة من الأنماط المتصارعة فى العرض ، وعلى نحو يفضى معه « فعل التغريب » إلى الاغتراب بهذا المتلقى عن العرض ، ليمنعه من أن يتحد بالمسرحية الاتحاد الوجدانى الذى يشل قوى الحكم النقدى عنده . إن فعل التغريب قرين عرض تجربة غير مألوفة فى ضوء غير مألوف ، على نحو يدفع المتلقى إلى اختبار الاتجاهات وأنواع السلوك التى كان يسلم بها سلفاً ؛ فهو نقيض فعل الإيهام فى المسرح البرجوازى ، ذلك المسرح الذى يقوم على تطبيع أشد الحوادث غرابة ، وتهيئة المشاهد لاستهلاك الغريب وغير المألوف استهلاكاً

مخدراً . ومادام المشاهد فى المسرح البرختى يغدو مؤهلاً لإصدار الأحكام على العرض والأحداث التى يجسّدها هذا العرض ، فإن هذا المشاهد يغدو خبيراً مشاركاً فى ممارسة ذات نهاية مفتوحة ، بعد أن كان مجرد مستهلك لموضوع إكتمل انجازه بعيداً عنه . ولذلك ، فإن نص المسرحية نفسه يظل نصاً مؤقتاً دائماً . قد يعيد برخت كتابة هذا النص نتيجة استجابات المشاهدين ، أو يشجّع الآخرين (وقد فعل) على المشاركة فى إعادة الكتابة ، ولكن على نحو تغدو معه المسرحية بمثابة تجربة يتم اختبار فرضياتها القبلية باسترجاع آثار العرض ؛ فهى تجربة لا تكتمل بذاتها بل بإدراك المشاهد لها . أما دار العرض المسرحى فتغدو داراً لا محل فيها للأوهام ، أقرب إلى المجمع الذى يضم المعمل والسيرك وقاعة الموسيقى وساحة الألعاب الرياضية وقاعة المناظرات ؛ فهى دار مسرح « علمى » يوافق عصر العلم . ومع ذلك كله ، يؤكد برخت كل التأكيد حاجة المتلقى إلى الاستمتاع ، وضرورة أن يستجيب المشاهد للعرض استجابة « حسية مرحة » (بل يود لو دخّن المشاهدون ، لو ساعدهم التدخين على وضع الاسترخاء المتأمل) . وإذا كان على المشاهد « أن يفكّر فى الحدث » ، وأن يرفض التقبل السلبى له ، فإن ذلك لا يعنى نبذ الاستجابة الانفعالية (« فالمرء يفكّر وهو يشعر ، ويشعر وهو يفكّر ») .

٥ - ٤ الشكل والإنتاج :

يقدم مسرح برخت ، إذن ، مثالا عمليا على نظرية بنيامين عن الفن الثورى الذى يغير أنماط إنتاج الفن بدل أن يقنع بما هو متاح منها . والحق أن هذه النظرية ليست من ابتكار بنيامين تماما ؛ فلقد تأثر فيها بأفكار المستقبليين والتشييديين الروس ، كما تأثر ببعض أفكار الدادية والسريالية فيما يتعلق بوسائل الاتصال الفنى . ولكن النظرية تطور راق متميز رغم ذلك . ويهمنى - فى هذا المقام - أن أناقش مناقشة موجزة ثلاثة من الجوانب المترابطة للنظرية . يتمثل أولها فى المعنى الجديد الذى تطرحه النظرية للشكل ، ويتصل ثانيها بالتحديد الجديد الذى تتضمنه النظرية لمفهوم المؤلف ، ويتصل آخرها بما قامت به النظرية من إعادة تحديد النتاج الفنى نفسه .

إن الشكل الفنى الذى ظل منطقة يحوطها علم الجمال بالرعاية لوقت طويل ، قد أصبح ينطوى على بعد جديد فى أعمال برخت وكتابات بنيامين . لقد أوضحت أن الشكل الفنى يجسد أنماط الإدراك الأيديولوجى ، ولكن هذا الشكل قد أصبح يجسد وضعا معينا من العلاقات الإنتاجية بين الفنانين والمتلقين[١٣] . صحيح أن أنماط الإنتاج الفنى المتاحة فى المجتمع (كإمكان أن يطبع المجتمع آلاف النسخ من النصوص ، أو يقتصر الأمر على مجرد مخطوطات تتداولها الأيدى فى دائرة محدودة) عامل حاسم فى تحديد العلاقات الاجتماعية بين « المنتجين » و « المستهلكين » . ولكن هذه الأنماط عامل لا يقل حسما فى تحديد شكل العمل الأدبى نفسه ؛ فالعمل الذى يباع فى السوق للآلاف المجهولة يختلف اختلافا بينا فى شكله عن العمل الذى يتم إنتاجه داخل نظام تعامل محدود ؛ تماما مثلما تختلف المسرحية المعدة للمسرح الشعبى فى أعرافها الشكلية عن تلك التى تنتج لمسرح خاص (تجريبى) محدود الكراسى . ولذلك ، فإن علاقات الإنتاج الفنى هى علاقات داخلية فى الفن نفسه ؛ بمعنى أنها تسهم داخليا فى تشكيل العمل الفنى . يضاف إلى ذلك ، أنه إذا كان تغير التكنولوجيا الفنية يفضى إلى تغير العلاقة التى تصل بين الفنان والمتلقى ، فإن ذلك التغير يفضى إلى تغيير العلاقة بين الفنان وغيره من الفنانين . إننا نفكر تلقائيا فى العمل الفنى بوصفه نتاج مؤلف فرد متباعد عن الآخرين . ومن المؤكد أن هذا التفكير يرتبط بالكيفية التى يتم بها إنتاج أغلب الأعمال الفنية . ولكن وسائل الاتصال الحديثة ، أو الوسائل التقليدية المحولة ، تتيح إمكانات نضرة جديدة فى مجال التعاون بين الفنانين . ولم يكن إروين بسكاتور (المخرج المسرحى التجريبى ، الذى تعلم منه برخت الكثير) ليتردد فى الاستعانة بهيئة كاملة من المسرحيين لتعمل معه فى المسرحية ، بل بفريق من المؤرخين والاقتصاديين وعلماء الجمال لمراجعة العمل .

ولا ينفصل التحديد الجديد الذى تطرحه النظرية للمؤلف عن هذا السياق . إن المؤلف منتج أساسا ، ويماثل – من حيث كونه منتجا – أى صانع آخر فى عمليات الإنتاج الاجتماعى . ولذلك ، يعارض كل

من بنيامين وبرخت المفهوم الرومانتيكى الذى يرى فى المؤلف خالقا ، أو كائنا علويا يستحضر مخلوقاته بطرائق خفية من العدم ؛ فمثل هذا المفهوم المرتبط بالإلهام الفردى يعنى استحالة التفكير فى الفنان بوصفه صانعا : له جذوره المرتبطة بتاريخ محدد ، ويمارس عمله بأدوات خاصة متاحة له . ولقد كان ماركس وإنجلز على وعى بخطر هذا المفهوم الصوفى فى الفن فى نقدهما رواية (يوجين سو) ، فذهبا إلى أن فصل العمل الفنى عن صاحبه من حيث هو ذات تاريخية حية » إنما هو « تشجيع لقوة إعجاز تنطلق بها الكتابة » ، على نحو يفضى إلى تجريد الفن من تاريخيته ، ويحول العمل الأدبى إلى معجزة غرسة بلا دافع محدد .

ويتصدى بيير ما شرى - بدوره - لمفهوم الفنان الخالق ؛ فالمؤلف - عنده - منتج فى المحل الأول ، يعمل فى مواد معينة ، هى الأشكال والقيم والأساطير والرموز والأيديولوجيات ، ليستخرج منها نتاجا جديدا . ولكن المؤلف لا يصنع المواد التى يعمل فيها ، بل تأتى إليه هذه المواد مصنعة سلفا ، ليعمل فيها ، على نحو ما يجمع العامل فى مصنع لتجميع السيارات إنتاجه من مواد سابقة التجهيز . ويدين ماشرى فى هذا الفهم إلى جهد لوى ألتوسير الذى زوده بمفهوم « الممارسة » praxis ، خصوصا حين يقول ألتوسير :

« أعنى بالممارسة عموما أى عملية لتحويل أى مادة خام متاحة محددة إلى إنتاج محدد ؛ ذلك التحويل الذى يتأثر بعمل إنسانى محدد ، ويقوم على استخدام أدوات محددة (للإنتاج) » .

هذا الفهم للممارسة ينطبق على الفن ؛ لأن الفنان يستخدم أدوات إنتاج محددة ، أى تقنيات خاصة بفنه ، ليحول مواد اللغة والتجربة إلى إنتاج محدد . وليس هناك أى سبب يجعل من هذا التحول المتميز أكثر إعجازا من غيره[١٤] .

أما الجانب الثالث من النظرية ، الذى يعيد تحديد العمل الفنى نفسه ، فإنه يردنا إلى مشكلة طبيعة الفن . إن المسرح البرجوازى

- فيما رآه برخت - يهدف إلى مجرد المس العابر للمتناقضات على نحو يخلق تآلفا زائفا . وما يحدث فى هذا المسرح يحدث مع بعض نقاد الماركسية ، خصوصا لوكاش ، فيما رأى برخت أيضا . ولا شك أن المعركة التى اشتعلت بين الاثنين - لوكاش وبرخت - حول قضية الواقعية والتعبيرية - فى الثلاثينيات - هى واحدة من أهم المعارك الحاسمة فى النقد الماركسى . لقد كان لوكاش - كما رأينا من قبل - ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه « وحدة تلقائية » ، توفق بين المتناقضات الرأسمالية ، أى توفق بين الجوهر والمظهر ، وبين العينى والمجرد ، وبين الفردى والوحدة الشاملة للمجتمع . وكان يرى أن الفن يعيد خلق الوحدة والتآلف ، ليتغلب على هذه المتناقضات التى تمثل جوانب الاغتراب . ولم يكن برخت يرى فى هذه النظرة سوى حنين رجعى إلى الماضى . ومهمة الفن - عنده - هى الكشف عن هذه المتناقضات وليس تجاهلها ؛ فالفن بكشفه عن هذه المتناقضات يستثير البشر ، ويدفعهم إلى إزاحتها من الحياة الفعلية . ولكى يحقق الفن هذه المهمة ، فمن الضرورى ألا يكون العمل الفنى كاملا الكمال المتكامل فى ذاته ، أى لا يكتمل إلا بالطريقة التى يستخدم بها ، ومن خلال فعل الممارسة الذى يجعل من عملية الاستهلاك جانبا من عملية الإنتاج . وكان برخت يتابع - فى هذا المنظور - ما سبق أن أشار إليه ماركس فى كتابه « إسهام فى نقد الاقتصاد السياسى » ، حيث أكد أن الإنتاج لا يكتمل من حيث هو إنتاج إلا بعملية الاستهلاك ؛ وما قاله - فى « الأسس » - من « أن الإنتاج لا يخلق موضوعا لذات فحسب ، بل ذاتا لموضوع فى الوقت نفسه » .

٥ - ٥ واقعية أم حداثة :

وكان يكمن وراء هذا الصراع بين برخت ولوكاش خلاف عميق الجذور فى قضية الواقعية ؛ وهو خلاف كان له بعض الأهمية السياسية فى وقته ، فقد كان لوكاش يمثل الأرثوذكسية السياسية فى ذلك الوقت ، فى مقابل برخت الذى كان يصنف بوصفه « يساريا » ثوريا مريبا . ولقد رد برخت على لوكاش فيما وجهه الأخير إلى فنه من اتهام بالانحطاط الشكلى ، فذهب إلى أن لوكاش نفسه لا يقدم سوى مجرد

تحديد شكلى للواقعية ، بمعنى أنه يثبت تثبيتا توثينيا شكلا أدبيا لا يعدو أن يكون نسبيا من الناحية التاريخية (هو القصة الواقعية فى القرن التاسع عشر) ، ويفرض هذا الشكل فرضا دوجماطيا بوصفه نموذجا أرقى على كل ما عداه . وفى ذلك ما يؤكد أن لوكاش يتجاهل الأساس التاريخى للشكل . إذ كيف يمكن - فيما يقول برخت - أن نستعير الأشكال التي نتجت عن مرحلة سابقة فى الصراع الطبقى لنفرضها فرضا على المبدعين ، كى يعيدوا خلقها فى مرحلة لاحقة ؟ إن ذلك أشبه برفع شعار يقول : « كونوا مثل بلزاك ولكن كونوا أبناء عصركم ! » . وبقدر ما سخر برخت من « واقعية » لوكاش فإنه وسمها بالشكلية ، وبأنها واقعية أكاديمية غير تاريخية ، تقتصر على مجال الأدب وحده ، بدل أن تستجيب إلى الأوضاع المتغيرة التى تنتج الأدب ؛ بل هى واقعية بالغة الضيق من الزاوية الأدبية الخالصة ؛ لأنها لا تعتمد إلا على حفنة من الروايات بدل أن تتسع لتشمل كل الأنواع الأدبية . ولقد رأى برخت فى لوكاش نموذجا لحالة الناقد الأكاديمى التأملى وليس الفنان الممارس ، أى نموذجا للناقد الذى تقوقع فى مقولات ضيقة فعجز عن فهم التقنيات الحديثة ، فارتاب فيها ووسمها بالانحطاط ، لمجرد أنها لم تتوافق مع معايير اليونان أو القصة فى القرن التاسع عشر . ليس هذا فحسب ، بل جعل برخت من لوكاش مثاليا طوباويا ، يريد العودة إلى « الأيام القديمة الجميلة » ، على النقيض منه ومن صديقه بنيامين ، فكلاهما يؤمن بضرورة الانطلاق من « الأيام الجديدة الفاسدة » . وبقدر ما كان لوكاش ينظر إلى الأشكال الطليعية فى ريبة ، كان برخت ينظر إلى هذه الأشكال على أنها ذات قيمة كبيرة ؛ فهى تجسيد لمهارات متجددة اكتسبها الإنسان ، كاكتسابه القدرة على التسجيل التلقائى والجمع السريع بين التجارب . ولا علاقة للوكاش بمثل هذه القدرة ؛ فهو مشعوذ قديم لا يتقن سوى استحضار أرواح الشخصيات العظمى فى أدب القرن التاسع عشر . وقد تنتمى هذه الشخصيات إلى وضع تاريخى لعلاقات اجتماعية ، لكنها لا يمكن أن تعود إلى الحياة مرة ثانية . وعلينا - والأمر كذلك - أن نبحث عن أنماط مختلفة من التشخيص ، تختلف

اختلافا جذريا عن الأنماط القديمة لهذه الشخصيات . وإذا كانت الاشتراكية تشكل فردا مختلفا فإنها تستلزم شكلا مختلفا يسهم فى تشكيل هذا الفرد .

وليس معنى ذلك أن برخت يتخلى عن مفهوم الواقعية ، بل يهدف إلى توسيع أفقها :

« يجب أن يكون فهمنا للواقعية فهما سياسياً رحباً ، يتجاوز كل الأعراف . . . ولا ينبغى أن نقتصر فى فهم الواقعية على أعمال خاصة قائمة ، بل علينا أن نستخدم كل أداة ممكنة ـ جديدةً أو قديمة ، جُرِّبت أو لم تجرَّب ، مأخوذة من الفن أو من غيره ـ لنصوِّر للبشر الواقع فى شكل يعينهم على التحكم فى هذا الواقع » .

وليست الواقعية ـ بهذا المعنى ـ مسألة نوع أو أسلوب أدبى محدد ، أو حتى « مجرد شكل » ، بل هى نوع الفن الذى يكتشف القوانين والتطورات الاجتماعية ، ويعرى الأيديولوجيات السائدة ، عندما يتبنى وجهة نظر الطبقة التى تطرح أوسع الحلول للمشكلات الاجتماعية . ولا يتطلب هذا النوع من الكتابة إمكان التحقق فى الواقع بالضرورة ، بالمعنى الضيق لخلق أنسجة الأشياء ومظاهرها ، بل يتسع هذا النوع لأوسع استخدامات الفانطازيا والاختراع ؛ فليس كل عمل يمنحنا الشعور الحقيقى بالعالم عملاً واقعياً بالضرورة(١٥) .

٥ - ٦ الوعى والانتاج :

يتيح لنا موقف برخت ـ على هذا النحو ـ علاجاً للرؤية الستالينية الجامدة إزاء الأدب التجريبى ، التى كانت مسئولة عن تشويه عمل مثل « معنى الواقعية المعاصرة » للوكاش . وتتضمن النظرية الجمالية التى طرحها برخت وبنيامين نقدا قاسيا للدعوى المثالية التى ترى أن التكامل الشكلى للعمل الأدبى يكشف عن ضياع الائتلاف فى الحاضر ، ويتنبأ بالائتلاف فى المستقبل . وتلك دعوى ذات ميراث طويل ، يبدأ بهيجل ، ويمر بشيلر وشيلنج وينتهى بهربرت ماركوز .

ولقد ذهب هيجل ـ فى « فلسفة الفن » ـ إلى أن دور الفن يتمثل فى إثارة كل قوى الروح الإنسانى ، والوصول بهذا الروح إلى أكمل درجات التحقق ، لحفز الإنسان على الوعى بتراثه الخلاق . أما ماركس فقد ذهب إلى أن المجتمع الرأسمالى يعادى الفن ويضرّ به ، ويحوّل كل نتاج اجتماعى إلى سلعة للبيع ، لما ينطوى عليه هذا المجتمع من جمود مادى ، وتغليب للكم على الكيف . ومعنى ذلك أن اكتمال قوى الفن من حيث تحقيقها للقدرات الإنسانية ليس أمراً مطلقاً ، وإنما هو أمر يعتمد على تحوّل المجتمع نفسه بطريقة تطلق سراح هذه القدرات من عقالها . ولذلك ، أكد ماركس ـ فى « مخطوطات فلسفية واقتصادية » (١٨٤٤) ـ أن « ثراء الحواس الإنسانية الذاتية » لا يمكن أن يتحقق إلا بعد قهر الاغتراب الاجتماعى ، وحين يكتمل الحس الإنسانى الذاتى على نحو يجعل « الأذن موسيقية ، والعين كاملة فى استجابتها إلى الشكل الجميل ؛ باختصار ـ تغدو الحواس محققة للمتع الإنسانية . . . متقدمة من ناحية . . . ومثمرة من ناحية ثانية » .

ومن هذا المنظور ، فإن قدرة الفن على إطلاق القوى الإنسانية تعتمد على الحركة الموضوعية للتاريخ نفسه ، عند ماركس ؛ فالفن نتاج قسمة العمل التى تؤدى إلى انفصال العمل المادى عن العمل الذهنى ، فى مرحلة معينة من مراحل التاريخ ، على نحو يؤدى إلى وجود مجموعة من الفنانين والمفكرين منعزلة نسبياً عن الأدوات المادية للإنتاج . ولقد ذهب تروتسكى إلى أن الثقافة نفسها نوع من « فائض القيمة » الذى يعتمد فى نموه على الاقتصاد والفائض المادى للمجتمع ، وقال ـ فى « الأدب والثورة » ـ إن الفن « يحتاج إلى نوع من الراحة والوفرة » . وصحيح أن الفن قد ينقلب إلى سلعة مشدودة إلى الأيديولوجيا ، فى المجتمع الرأسمالى ، ولكنه يظل قادراً على أن يتجاوز جزئياً هذه القيود ، فيظل قادرا على أن يمنحنا نوعا من الحقيقة ، ليست هى الحقيقة العلمية أو الفلسفية بالقطع ، ولكنها الحقيقة التى تصوّر لنا معاناة البشر لأوضاعهم فى الحياة ، واحتجاجهم عليها[١٦] .

وقد لا يختلف برخت مع نقاد الهيجلية الجديدة فى أن الفن يكشف عن قوى الإنسان وإمكاناتـه ، ولكنه يلح عـلى أن هذه الإمكـانات إمكانات تاريخية متعينة ، وليست مجرد جزء من وحدة إنسانية شاملة مجردة كونية ؛ كما يلح على أن الأساس الإنتاجى هو الذى يحدد مدى هذه الإمكانات . وبرخت ــ فى هذا الإلحاح ــ يتفق اتفاقا كاملا مع ماركس وإنجلز اللذين قالا ــ فى « الأيديولوجيا الألمانية » ــ : « لقد كان رافائيل ــ كغيره من الفنانين ــ مشـروطا بـالتقدم التقنى الـذى حدث قبله فى الفن ، وبنظام المجتمع ، وبتقسيم العمل فى المنطقة التى عاش فيها » .

ومع ذلك كله ، فإن هناك خطراً واضحا يكمن فى التركيز عـلى الأساس التكنولوجى للفن ، وأعنى به فخ النزعة التكنولوجية ، أى الاعتقاد بأن قوى التقنية وحدها هى العامل الحـاسم فى التاريـخ ، وليس المكان الذى تشغله داخل نمط الإنتاج الأشمل . ويقع برخت وبنيامين فى هذا الفخ أحيانا ، خصـوصا حـين لا يجيب عملهما عن السؤال : كيف يتسق تحليل الفن بوصفه نمطا للإنتاج مع تحليل الفن بوصفه نمطا لتجربة ؟ بعبارة أخرى ، ما العلاقة بين « البنية التحتية » و « البنية الفوقية » فى الفن نفسه ؟ لقد انتقد تيودور أدورنو صديقه وزميله بنيامين نقدا صائبا فى هذا الجانب ، وذلك لما لاحظه أدورنو من أن بنيامين يلجأ أحيانا إلى نموذج بالغ التبسيط لهذه العلاقة ، فيبحث بحثا خاطئا عن مماثلات ومشابهات بين حقائق اقتصاديـة منعزلـة ، وحقائق أدبية لا تقل عنها انعزالاً ، وعلى نحو تغدو معه العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية علاقة مجازية فى المحل الأول . ومن المؤكد أن هذا الخطأ يكشف عن بعض الجوانب التى تميز طريقة بنيامين فى الدراسة ، خصوصا لو قارنا بين هذه الطريقة والمناهج المنظمة المتسقة التى يستخدمها لوكاش وجولدمان .

ولكن البحث عن كيفيةٍ لوصف العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية فى الفن ، ومن ثم العلاقة بين الفن من حيث هو إنتاج ومن حيث هو أيديولوجيا ، إنما هو بحث من أهم الأبحاث التى لابد للنقد

الماركسى من القيام بها الآن . وقد نتعلم ـ فى هذا المجال ـ شيئا من النقد الماركسىَ للفنون الأخرى . وأنا أفكر فى دراسة جون برجر للرسوم الزيتية بوجه خاص ، حيث يذهب برجر إلى أن رسم الزيت لم يتطور من حيث هو نوع فنى إلا عندما تزايدت الحاجة إليه للتعبير عن أسلوب أيديولوجى محدد فى رؤية العالم ، أسلوب لم تلائمه التقنيات الأخرى . إن رسم الزيت خلق كثافة معينة ، رونقا وصلابة فيما صوّر ؛ كما أنه صنع بالعالم ما صنعه رأس المال بالعلاقات الاجتماعية ، عندما حوّل الأشياء إلى موضوعات متساوية ، وعلى نحو غدا معه الرسم نفسه ـ أو اللوحة ـ موضوعا أو سلعة تباع وتقتنى ، فأصبحت اللوحة بذاتها قطعة من قطع الملكية التى تمثّل العالم من هذه الزاوية . وذلك وضع يواجهنا بمجموعة من العوامل المترابطة : يتصل أولها بمرحلة الإنتاج الاقتصادى فى المجتمع ، أى المرحلة التى بدأ فيها ازدهار رسم الزيت بوصفة تقنية خاصة للإنتاج الفنى ؛ ويتصل ثانيها بجماع العلاقات الاجتماعية بين الفنان والمتلقى (المنتج/المستهلك ، والبائع/المشترى) ارتبطت به هذه التقنية ؛ ويتصل ثالثها بالعلاقة التى وصلت بين علاقات الملكية الفنية من ناحية ، وعلافات الملكية العامة من ناحية ثانية ؛ ويتصل رابعها وآخرها بالسؤال عن الكيفية التى تجسّدت بها الأيديولوجيا التى دعمت علاقات الملكية فى شكل معين من الرسم ، أى فى طريقة بعينها من طرق النظر إلى الموضوعات وتصويرها . إن هذا النوع من التفكير الذى يربط بين أنماط الإنتاج وتعابير الوجه المثبّتة على قماش اللوحة هو نوع التفكير الذى يجب أن يطوّره النقد الماركسى بمصطلحاته الخاصة المرتبطة بطبيعة الأدب نفسه .

وهناك سببان مهمان يدعوان إلى ضرورة القيام بذلك . أولهما أننا لن نكون قادرين على الفهم الكامل لحاضرنا الخاص ـ وعلى تغييره فى الوقت نفسه ـ إلا إذا ربطنا أدب الماضى بمعركة البشر ضد الظلم والاستغلال ، ولو بطريقة غير مباشرة . وثانيهما أن عجزنا عن القيام بهذهِ المهمة يجعلنا أقل قدرة على قراءة النصوص الأدبية ، ومن ثم إنتاج الأشكال الفنية التى تسهم فى تشكيل فن أفضل وبناء مجتمع أمثل ؛

فالنقد الماركسى ليس مجرد تقنية بديلة لتفسير « الفردوس المفقود » أو « ميدلمارش » ، بل جانب من تحررنا من الظلم . وذلك هو السبب الذى يجعله جديراً بالمناقشة التفصيلية فى كتاب .

الهوامش :

١ ــ قد يرفض كثير من النقد غير الماركسى مصطلح « الشرح » على أساس أنه مصطلح ينتهك « سر » الأدب ، ولكنى أستخدمه ـ فى هذا المجال ـ لأنى أوافق بيير ماشرى على ماذهب إليه فى كتابه عن « نظرية الإنتاج الأدبى » (باريس ، ١٩٦٦) من أن مهمة الناقد ليست هى « تفسير » interpretation بل « شرح » explanation النص ؛ ذلك لأن تفسير النص يعنى ـ عند ماشرى ـ تنقيح هذا النص أو تصويبه وفق معيار أعلى لما ينبغى أن يكون عليه النص ؛ فالشرح ـ بهذا المعنى ـ نوع من الرفض للنص على ما هو عليه . أما النقد التفسيرى فهو نقد لا يفعل شيئا سوى تكرار النص ، وتعديله وإحكامه ، فى سبيل عملية استهلاك أيسر . وبدل أن يقول لنا هذا النقد الكثير عن الأعمال الأدبية فإنه لا يقول شيئا ذا بال فى آخر المطاف .

٢ ــ يمكن لنا أن نضع القضية فى إطار أكثر تركيبا فنقول : إن أثر الأساس الاقتصادى لا يظهر على نحو مباشر فى « الأرض الخراب » ، ولكن هذا الأساس هو الذى يحدد ـ فى التحليل الأخير ـ حالة تطور كل عنصر من عناصر تشكل البنية الفوقية (الدينية والفلسفية . . الخ) ، ويحدد العلاقات البنيوية المتبادلة بين هذه العناصر التى تغدو القصيدة بمثابة تركيب فريد لها .

٣ ــ لا أقصد من وراء هذه الإشارة رفض كريستوفر كودويل بوصفه « ماركسيا فجا » ؛ فقد حاول هذا الناقد بناء علم جمال ماركسى شامل ، فى أوضاع تاريخية غير ملائمة .

٤ ــ ولد لوكاش فى بودابست عام ١٨٨٥ لأب ثرى من رجال البنوك ، وتأثر فى شبابه بفلسفة هيجل التى طبعت بطابعها كتابيه الباكرين عن « الروح والأشكال » (١٩١١) و « نظرية الرواية » (١٩٢٠) ـ ولقد انضم إلى الحزب الشيوعى عام ١٩١٨ ، وأصبح مفوضا للتعليم أثناء الكوميون المجرى ، ثم فر إلى النمسا بعد انهيار هذا الكوميون ، حيث ألف كتابه « التاريخ والوعى الطبقى » ، الذى أدان الكومنترن طابعه المثالى . ولكنه هاجر إلى موسكو عندما تولى هتلر سلطة الحكم فى ألمانيا ، وتفرغ للدراسات الأدبية ، فكتب « دراسات فى الواقعية الأوربية » (الترجمة الإنجليزية ، لندن ١٩٧٢) و « الرواية التاريخية » (لندن ، ١٩٦٢) ، ثم عاد إلى المجر عام ١٩٤٥ ، وأصبح وزيرا فى حكومة ناجى عام ١٩٥٦ بعد الانتفاضة المعادية للاتحاد السوفيتى . وقد نفى إلى رومانيا حوالى عام عاد بعده إلى المجر ، حيث

نشر « معنى الواقعية المعاصرة » (لندن ، ١٩٦٣) ، ودراسات عن لينين وهيجل وجوته ، وأخيراً كتابه الضخم عن « علم الجمال » .

٥ ــ يستحق الأمر أن نشير إلى جوانب نقص أخرى فيما قال به جولدمان ؛ منها أن هناك تقابلا خاطئا بين « رؤ ية العالم » و « الأيديولوجيا » ، واضطرابا فى مواجهة مشكلة القيمة الجمالية ، ومفهوما غير تاريخى عن الأبنية العقلية ، وتعسفا وضعيا ينطوى عليه المنهج .

٦ ــ على أى حال ، كان جدانوف يسمح للكتاب باستخدام أشكال ما قبل الثورة للتعبير عن مضمون مابعد الثورة .

٧ ــ لم يقرأ لينين ـ فى حقيقة الأمر ـ تعلقيات إنجلز عندما كتب مقالاته عن تولستوى .

٨ ــ أدين فى هذه النقطة للأستاذ س . س . براوير من جامعة أكسفورد .

٩ ــ يتشابه ما قام به ويست تشابها ملتويا مع ما قام به سارتر فى كتابه « ما الأدب » (الترجمة الإنجليزية ، لندن ١٩٦١) ، حيث يذهب سارتر إلى أن القارىء يستجيب إلى شخصية تخلقها الكتابة ، ومن ثم إلى حرية الكاتب الذى يتوجه إلى القارىء ليسهم معه فى إنتاج العمل . وإذا كان فعل الكتابة يهدف إلى تجدد العالم فإن غاية الفن هى الكشف عن العالم بتقديمه على ما هو عليه من حيث صلته بالحرية الإنسانية . وملاحظات سارتر مفيدة فى هذا المجال ، برغم ما تنطوى عليه من مسحة فردية وجودية .

١٠ ــ ولد ولتر بنيامين فى برلين عام ١٨٩٢ لأسرة يهودية ثرية . وكان طالبا نشطا فى الحركات الأدبية الراديكالية . وكتب رسالته التى حصل بها على درجة الدكتوراه عن أصول تراجيديا الباروك الألمانية ، التى نشرت فيما بعد بوصفها أحد أهم أعماله . عمل ناقدا ، وكاتب مقالات ، ومترجما فى برلين وفرانكفرت بعد الحرب العالمية الأولى . وتعرف الماركسية بفضل إرنست بلوخ ، وأصبح صديقا حميما لبرتولت برخت . فرّ إلى باريس عام ١٩٣٣ عندما وصل الحزب النازى إلى الحكم فى ألمانيا ، وعمل فى باريس . وحاول الفرار إلى أسبانيا بعد سقوط باريس . وانتحر بعد أن اعتقل أثناء فراره .

١١ ــ قارن هذه الفكرة بما يؤ كده أنطونيو جرامشى فى « مذكرات السجن » حيث يقول : « إن خصوصية المثقف الجديد لا يمكن أن تتمثل فى بلاغته ؛ فالبلاغة مظهر خارجى ، ومحرك عابر للعواطف والمشاعر ، بل تتمثل هذه الخصوصية فى مشاركته الفعالة فى الحياة بوصفه بانيا ومنظما ، مقنعا دائما ، وليس مجرد خطيب ساذج » .

١٢ ـ يزداد وضوح فكرة بنيامين عن أثر الصدمة بمراجعة بحثه عن « شارل بودلير : الشاعر الغنائى فى عصر الرأسمالية العالمية » ، وما كتبه بعنوان « تفريغ مكتبتى » ، حيث يتأمل ميله الخاص إلى التجميع ، وحيث يرى أن تجميع الموضوعات اعتراف بفوضى الماضى ورفض لتفرد هذه الموضوعات ؛ كما يرى أن التجميع ليس تنظيما متسقا للموضوعات أو اختزالاً لها فى مقولات ، بل هو طريقة لتدمير سلطة الماضى الجائرة بتحرير أجزاء منه .

١٣ ـ قارن هذه الفكرة بما يذهب إليه ألتوسير ـ فى كتابه « لينين والفلسفة » ـ حين يقول : « إن الاستهلاك الجمالى والخلق الفنى هما بمثابة شىء واحد » .

١٤ ـ يعارض ماشرى ـ فى نهاية الأمر ـ فكرة « الذات الفردية » للمؤلف ، سواء كانت هذه الذات تقترن بمعنى الخلق أو معنى الإنتاج . ولكنه ـ مع تهوينه من شأن الذات الفردية للمؤلف ـ لا يصل إلى حد القول بأن النص « ينتج نفسه » من خلال المؤلف . وعلى كل ، فمثل هذه النظرة توازى الأفكار التى يعمقها دارسو السميوطيقا ، الذين يتحلقون حول المجلة الباريسية Tel Quel ، والذين ينظرون إلى النص بوصفه عملية إنتاج دائمة ومستمرة ، يقوم بها المتلقى ، مطورين ـ فى ذلك ـ بعض الأفكار الماركسية والفرويدية .

١٥ ـ يجب التمييز ـ فى هذا المقام ـ بين وضع برخت ووضع الناقد الفرنسى روجيه جارودى فى كتابه « واقعية بلا ضفاف » (باريس ، ١٩٦٣) ذلك أن جارودى يحاول توسيع مصطلح « الواقعية » ليجعل منه مصطلحا يستوعب الكتاب الذين رفضهم نقاد الواقعية من قبل . ولكن جارودى أقرب إلى لوكاش منه إلى برخت ؛ فهو يوحّد بين القيمة الجمالية والتراث الواقعى العظيم على نحو ما يفعل لوكاش . وكل ما فى الأمر أنه أكثر تحررا فى فهمه الواقعية من لوكاش .

١٦ ـ مع أن الفن فى ذاته ليس طرازا علميا من طرز الحقيقة ، إلا أنه قادر على توصيل تجربة الفهم العلمى (أعنى الثورى) للمجتمع ، فتلك هى التجربة التى يزودنا بها الفن الثورى .

فهرس

تعريف 5

1 ـ تقديم 9

2 ـ الأدب والتاريخ 11

2 ـ 1 ـ ماركس وإنجلز والنقد الأدبي 11

2 ـ 2 ـ 13

2 ـ 3 ـ الأدب والبنية الفوقية 17

2 ـ 4 ـ الأدب والايديولوجيا 24

3 ـ الشكل والمضمون 27

3 ـ 1 ـ التاريخ والشكل 27

3 ـ 2 ـ الشكل والايديولوجيا 31

3 ـ 3 ـ لوكاتش والشكل الأدبي 33

3 ـ 4 ـ غولدمان والبنيوية التوليدية 37

3 ـ 5 ـ بيير ماشري والشكل غير المركزي . . . 40

4 ـ الكاتب والالتزام 42

4 ـ 1 ـ الفن والبروليتاريا 42

4 ـ 2 ـ لينين وتروتسكي والالتزام 45

4 ـ 3 ـ ماركس وانجلز والالتزام 47

4 ـ 4 ـ نظرية الانعكاس 52

4 ـ 5 ـ الالتزام الأدبي والماركسية الانجليزية 57

5 ـ الفنان منتج 61

5 ـ 1 ـ الفن إنتاج 61

5 ـ 2 ـ ولتر بنيامين 62

5 ـ 3 ـ برتولد برخت والمسرح الملحمي 64

5 ـ 4 ـ الشكل والانتاج 67

5 ـ 5 ـ واقعية أم حداثة 70

5 ـ 6 ـ الوعي والانتاج 72

الهوامش 76

طبع بـ : طوب بريس دار قرطبة للطباعة والنشر ـ 10، زنقة بيرون، بلفدير ـ الدار البيضاء

هذا الكتاب

ينطوي هذا البحث على واحد من أفضل المداخل (التعليمية) الموجزة الى النقد الأدبي الماركسي، بكل ما يقوم عليه هذا النقد من أسس أيديولوجية، وما يتضمنه من تيارات معاصرة محدثة، تتجاوز الدوجماطية والنظرة الاجتماعية الساذجة التي ألفناها طويلا. وأخص ما يميز هذا البحث هو ما يطرحه من تعريف بإسهامات لم تألفها الكتابات العربية كل الألفة بعد. خصوصاً إسهامات مدرسة فرانكفورت الألمانية التي رادها ولتر بنيامين (وقد خصه المؤلف بكتاب ممتاز صدر منذ أربع سنوات على وجه التحديد)، وتيودور أدورنو، وإسهامات الاتجاه البنيوي الشكلي (الماركسي) الذي يبدأ من لوي ألتوسير، ويتواصل في كتابات بيير ماشري في فرنسا، وهي إسهامات يعد هذا البحث امتدادا لها بقدر ما هو عرض لأهم جوانبها.

والمؤلف ـ على كل حال ـ واحد من أبرز دارسي النقد الأدبي، بين أبناء الجيل اليساري الجديد في إنجلترا. يقوم بتدريس النقد الأدبي في كلية ودهام في جامعة أكسفورد. وبرغم صغر سنه (ولد عام 1943) فإن غزارة إنتاجه لا تقل لفتا للانتباه عن ثراء فكره.

الايداع القانوني رقم: 279 / 86

12 د

طبع بـ: طوب دار قرطبة للطباعة والنشر ـ 10، زنقة بيرون، بلفدير ـ الدار البيضاء